O învingătoare... O scriitoare curajoasă, care aduce în discuție întrebări esențiale despre viață și artă.

The Telegraph

Minunat spirit liber... Surprinzătoare la tot pasul... Inspirată.

The Guardian

Olivia Laing

Orașul solitar

Arta de a fi singur

O învingătoare... O scriitoare curajoasă, care aduce în discuție întrebări esențiale despre viață și artă.

The Telegraph

Minunat spirit liber... Surprinzătoare la tot pasul... Inspirată.

The Guardian

Olivia Laing

Orașul solitar

Arta de a fi singur

Orașul solitar

Arta de a fi singur

OLIVIA LAING (n. 1977) este scriitoare și un important critic cultural. Articolele și studiile sale pot fi citite în publicații precum *The Guardian*, *frieze* și *New Statesman*. În 2019 a devenit membră a Royal Society of Literature, privilegiu acordat scriitorilor britanici pentru meritul de a fi susținut literatura atât între granițele țării lor, cât și din postura de ambasadori culturali.

Și-a făcut debutul literar cu trei texte de nonficțiune: *To the River* (2011), *The Trip to Echo Spring* (2013) și *The Lonely City* (2016; *Orașul solitar*, Curtea Veche Publishing, 2021), pentru care a primit Premiul Windham–Campbell. Prin scrisul ei, a devenit unul dintre reprezentanții majori ai schimbării sociale, construind combinații neașteptate de critică politică, biografie și memorialistică, psihologie și scriitură nomadă. Primul ei roman, *Crudo*, apărut în 2018 și tradus la Curtea Veche Publishing în 2020, a fost premiat cu James Tait Black Memorial Prize, unul dintre cele mai vechi premii literare din Marea Britanie.

Orașul solitar este cea mai cunoscută carte a autoarei. Vocea auctorială, feminină, pare însăși vocea solitudinii, făcând, prin incursiunea în cele mai ascunse firide ale orașului New York, o analiză cinematică și frustă a izolării – un demon care nu ocolește pe nimeni.

Dintre cărțile Oliviei Laing, la Curtea Veche Publishing se mai află în pregătire *Everybody*.

Olivia Laing

Orașul solitar

Arta de a fi singur

Traducere din engleză și note de
DIANA ILIE

CURTEA VECHE

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
LAING, OLIVIA
Orașul solitar : arta de a fi singur / Olivia Laing ;
trad. din engl. și note de Diana Ilie. - București :
Curtea Veche Publishing, 2021

ISBN 978-606-44-1061-0

I. Ilie, Diana (trad.) (note)

159.9

ISBN epub: 978-606-44-1062-7

Carte publicată și în ediție digitală

Redactor: Diana Ilie

Corector: Alina Rudeanu

Tehnoredactor: Chirachița Dogaru

Copertă: Gabi Toma

CURTEA VECHE PUBLISHING

str. Aurel Vlaicu nr. 35, București, 020091

redacție: 0744 55 47 63

distribuție: 021 260 22 87, 021 222 25 36, 0744 36 97 21

fax: 021 223 16 88

redactie@curteaveche.ro

comenzi@curteaveche.ro

curteaveche.ro

OLIVIA LAING

The Lonely City.

Adventures in the Art of Being Alone

Copyright © Olivia Laing, 2016

Published by arrangement with Canongate Books Ltd,

14 High Street, Edinburgh EH1 1TE

All rights reserved.

© CURTEA VECHE PUBLISHING, 2021

pentru prezenta versiune în limba română

Dacă ești singur, cartea asta e pentru tine.

dar fiecare în parte suntem mădulare unii altora*

Note:
* *Biblia*, traducere de Dumitru Cornilescu, 1924, ediție revizuită în 2016, *Romani* 12:5.

Capitolul 1
Orașul solitar

Imaginează-ți că te așezi lângă o fereastră când se lasă seara. Ești la etajul al șaselea, al șaptesprezecelea sau al patruzeci și treilea al unei clădiri. Orașul ți se înfățișează ca o serie de celule, o sută de mii de ferestre, unele întunecate, altele inundate de lumini verzi, albe sau aurii. Înăuntru, străinii mișună de colo până dincolo, văzându-și neobosiți de treaba lor. Îi vezi, dar nu poți ajunge la ei, motiv pentru care acest fenomen urban banal, întâmplat în oricare oraș al lumii și în fiecare noapte, îi transmite până și celei mai sociabile ființe o cutremurare de singurătate – combinația ei ciudată de separare și expunere.

Poți fi singur oriunde, dar orașul în care te înconjoară milioane de oameni te face să cazi în plasa unui fel aparte de singurătate. Ai crede că această stare este în antiteză cu viața urbană, cu îngrămădirea atâtor ființe umane, și totuși, simpla apropiere fizică nu este de ajuns să risipească sentimentul de izolare interioară. E posibil, chiar ușor, să te simți deznădăjduit și abandonat când trăiești la o aruncătură de băț de alții. Orașele sunt locuri singuratice și, recunoscând acest lucru, înțelegem că singurătatea nu înseamnă neapărat solitudine fizică, ci, mai degrabă, o absență sau o lipsă de legătură, apropiere sau prietenie: o imposibilitate, oricare ar fi motivele care o generează, de a găsi intimitatea dorită. *Nefericirea*, așa cum explică dicționarele, *ca rezultat al lipsei companiei altora*. În acest caz, nu este de mirare că își atinge apogeul atunci când ne aflăm într-o mulțime.

Singurătatea este greu de mărturisit și la fel de greu de categorisit. Asemenea depresiei, o stare pe care o întâlnește adesea, singurătatea este adânc înrădăcinată în oameni, și la fel de firească precum ușurința de a râde sau părul roșcat. Însă poate fi și trecătoare, apărând și dispărând ca reacție la circumstanțe exterioare, cum este singurătatea din perioada de doliu, de pe urma unei despărțiri sau a unei schimbări de cercuri sociale. Ca depresia, melancolia sau neliniștea, și ea poate deveni patologică – o boală în toată regula. S-a tot spus apăsat că singurătatea nu are niciun scop, că este, așa cum afirmă Robert Weiss în principala lui lucrare specializată pe subiect, „o boală cronică fără caracteristici salvatoare“[1]. Afirmațiile de acest gen sunt legate nu

doar întâmplător de convingerea noastră că ne găsim sensul doar dacă ne cuplăm sau că fericirea poate sau ar trebui să ne aparțină permanent. Dar nu toată lumea are această soartă. Poate mă înșel, însă nu cred că o experiență atât de prezentă în viețile noastre este complet golită de sens, de valoare sau o oarecare bogăție.

În jurnalul ei din 1929, Virginia Woolf a descris un sentiment asemănător cu un *lac de melancolie*, spunând că ar fi revelator să îl analizeze: „Și, ca de obicei, am sentimentul că, dacă mă cufund mai adânc, am să ating adevărul. Este singura circumstanță atenuantă, un fel de noblețe. Solemnitate. Am să mă oblig să înfrunt realitatea că nu există nimic – absolut nimic – pentru niciunul dintre noi.“[2] Este interesantă ideea că singurătatea ne face să avem experiențe, altfel inaccesibile, fără de care nu am înțelege realitatea.

Nu cu mult timp în urmă, am trăit o perioadă în New York City, insula aceea aglomerată de gnais, beton și sticlă, resimțind singurătatea zi de zi. Deși nu era sub nicio formă o experiență confortabilă, am început să mă întreb dacă Woolf nu avea dreptate, dacă orașul nu avea o parte mai profundă decât aparențele. Pe scurt, m-am întrebat dacă nu cumva tocmai singurătatea ne face să luăm în considerare întrebările mai complicate despre ce înseamnă să fim în viață.

Toate astea începuseră să mă macine nu doar individual, ci și din punctul de vedere al unui cetățean al secolului nostru, al erei pixelate. Ce înseamnă să fii singur? Cum trăim, dacă nu avem relații intime cu o altă ființă umană? Cum creăm legături cu alți oameni, mai ales dacă nu îi privim în ochi? Este sexul un remediu pentru singurătate și, dacă da, ce se întâmplă când sexualitatea sau corpurile noastre sunt considerate abateri de la normă sau demne de dispreț, dacă suntem bolnavi sau nu am fost binecuvântați cu frumusețe? Ne ajută tehnologia cumva? Ne apropie unii de alții sau ne blochează în spatele unor ecrane?

Sigur nu am fost singura care a încercat să înțeleagă aceste întrebări. Mulți scriitori, artiști, regizori și compozitori au explorat singurătatea într-un fel sau altul, încercând să o descifreze și să abordeze problemele pe care le provoacă. Însă eu începusem în acele vremuri să mă îndrăgostesc de imagini, să găsesc în ele refugiul pe care nimic altceva nu mi-l oferea, așa că majoritatea investigațiilor mele au fost făcute în domeniul artei vizuale. Eram obsedată de dorința de a găsi paralele, dovezi fizice că alți oameni trecuseră prin stările mele. Așa că, atât cât am stat în Manhattan, am început să găsesc opere de artă

care păreau să scoată în evidență sau să fie dominate de singurătate, mai ales de cea apărută în orașele moderne și, mai aplicat, așa cum se manifestase în orașul New York în ultimii șaptezeci de ani.

Inițial, am fost atrasă de imaginile în sine, dar pe măsură ce le exploram, am început să întâlnesc oamenii din spatele lor, care ținuseră piept singurătății și urmărilor sale atât în viețile personale, cât și în muncă. Dintre numeroșii documentariști din orașul singuratic ale căror opere m-au educat sau impresionat, și pe care îi voi aminti în următoarele pagini – printre care Alfred Hitchcock, Valerie Solanas, Nan Goldin, Klaus Nomi, Peter Hujar, Billie Holiday, Zoe Leonard, Jean-Michel Basquiat –, m-am apropiat cel mai mult de patru dintre ei: Edward Hopper, Andy Warhol, Henry Darger și David Wojnarowicz. Nu toți au suferit permanent din cauza singurătății, în niciun caz, ci au propus o multitudine de poziții și unghiuri de atac al acestui subiect. În schimb, toți au fost foarte atenți la distanțele dintre oameni, la cum este să te simți insular în mijlocul mulțimii.

Situația pare greu de crezut în special în cazul lui Andy Warhol, care a fost faimos pentru sociabilitatea sa necontenită. Nu se lipsea aproape niciodată de anturajul lui impresionant, și totuși, opera lui este surprinzător de grăitoare în privința izolării și a problemelor legate de atașament, chestiuni care i-au pus bețe în roate toată viața. Arta lui Warhol marșează în spațiul dintre oameni, făcând o incursiune filozofică de amploare în subiecte ca apropierea și distanța, intimitatea și înstrăinarea. Ca mulți oameni singuratici, el a fost un colecționar maniac, făcând și înconjurându-se de obiecte pe care le folosea ca bariere împotriva nevoii de intimitate umană. Terifiat de contactul fizic, părăsea rar casa fără o armură făcută din aparate de fotografiat și reportofoane, pe care le folosea ca să intermedieze și să diminueze interacțiunile – comportament care ne lămurește în privința felului în care folosim tehnologia așa-zisului nostru secol de conexiune.

Omul de serviciu și artistul *brut* Henry Darger s-a aflat la extrema opusă. Trăia singur într-o pensiune din orașul Chicago, creând în acest spațiu lipsit de companie sau public un univers ficțional populat de ființe minunate și înfricoșătoare. Când a renunțat, împotriva voinței sale, la cămăruță, la optzeci și unu de ani, ca să își trăiască ultimele zile într-un azil al Bisericii Catolice, i-au fost găsite sute de picturi splendide și tulburătoare – pe care se pare că nu le arătase nimănui. Viața lui Darger scoate la iveală forțele sociale care atrag izolarea și felul în care imaginația formează o barieră împotriva lor.

Așa cum viața artiștilor a variat în materie de sociabilitate, și munca lor s-a folosit sau a gravitat în jurul singurătății în moduri diferite, uneori analizând-o direct și uneori punând în scenă subiecte – sex, boală, abuz – care erau de la început surse de stigmatizare și izolare. Edward Hopper, bărbatul acela deșirat și taciturn, era preocupat de manifestarea singurătății urbane în termeni vizuali, de transformarea ei în pictat, cu toate că dezmințea uneori asta. Astăzi, la aproape un secol distanță, imaginile cu oameni solitari zăriți prin geamurile cafenelelor părăsite, birourilor sau intrărilor în hoteluri sunt specifice izolării urbane.

Poți să exprimi cum arată singurătatea și poți să lupți împotriva ei, făcând lucruri care să fie explicit mijloace de comunicare împotriva cenzurii și tăcerii. Asta a fost și motivația principală a lui David Wojnarowicz, un artist, fotograf, scriitor și activist american încă abia cunoscut, a cărui extraordinar de curajoasă operă m-a ajutat mai mult decât orice să mă eliberez de povara de a simți că eram rușinos de singură.

Am început să îmi dau seama că singurătatea era un loc populat – un oraș în sine. Și, când cineva locuiește într-un oraș, fie el riguros și logic construit ca Manhattan, începe prin a se pierde. De-a lungul timpului, îți construiești o hartă mintală, o colecție cu destinații și rute preferate: un labirint pe care nicio altă persoană nu l-ar putea desluși sau reproduce cu precizie. Ce am construit în acei ani și ce urmează să vezi este o hartă a singurătății, apărută din interes și nevoie, și pusă cap la cap din experiențele mele și ale altora. Am vrut să înțeleg ce înseamnă să fii singur și cum funcționează asta în viețile oamenilor, am vrut să cartografiez relația complexă dintre singurătate și artă.

Cu mult timp în urmă, obișnuiam să ascult un cântec al lui Dennis Wilson. Era de pe albumul *Pacific Ocean Blue*, pe care l-a înregistrat după ce s-a destrămat formația The Beach Boys. Avea un vers pe care îl iubeam: *Loneliness is a very special place*[3]. Ca adolescentă, stând întinsă pe pat în serile de toamnă, îmi imaginam acel loc ca pe un oraș scăldat în culorile apusului, atunci când lumea se întoarce acasă și lumina felinarelor pâlpâie a viață. Mă credeam încă de pe atunci o locuitoare a orașului solitar și îmi plăcea cum se raporta Wilson la el, cum îl făcea să sune pe cât de atrăgător, pe atât de înfricoșător.

Singurătatea este un loc tare special. Nu este întotdeauna ușor să vezi adevărul afirmației lui Wilson, dar eu am ajuns de-a lungul călătoriilor să îi dau dreptate – singurătatea nu este nici pe departe o experiență total inutilă, ci una

care pătrunde adânc în fibra lucrurilor pe care le apreciem și de care avem nevoie. Multe scenarii incredibile au apărut din orașul solitar, fie modelate de singurătate, fie ca remediu împotriva sa.

Note:

1 Robert Weiss, *Loneliness: The Experience of Emotional and Social Isolation*, MIT Press, 1975, p. 15.

2 Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, Anne Olivier Bell (ed.), Volum III 1925–1930, Hogarth Press, 1980, p. 260. *Vezi* și ediția în limba română: *Jurnalul unei scriitoare*, traducere din engleză de Anca Irina Ionescu, Herald, București, 2019, p. 191.

3 Dennis Wilson, „Thoughts of You", *Pacific Ocean Blue*, 1977.

Capitolul 2
Pereți de sticlă

Nu am apucat niciodată să înot în New York. Am venit și am plecat, dar nu am rămas niciodată peste vară, și toate piscinele exterioare la care râvneam rămâneau goale, cu apele lor evaporate pe parcursul lungului extrasezon. Am locuit cel mai des pe partea estică a insulei, în centru, închiriind camere ieftine în locuințe din East Village sau în blocuri cu apartamente deținute de muncitori în confecții, unde zi și noapte se auzea zumzetul traficului de pe Williamsburg Bridge. Întorcându-mă acasă de la joburile temporare pe care le găseam, mă abăteam din drum prin Hamilton Fish Park, unde existau o librărie și bazine exterioare pictate cu un albastru spălăcit. Eram singură pe atunci, singură, în derivă, iar spațiul acela albastru spectral, completat de apariția câtorva frunze maro suflate de vânt prin colțuri, mă înduioșa mereu.

Cum este să fii singur? Te simți flămând într-un loc în care oamenii din jurul tău se pregătesc pentru un festin. Îți este rușine și te înspăimântă și, de-a lungul timpului, sentimentele astea radiază în jurul tău, făcându-te să te simți și mai izolat, și mai înstrăinat. Doare, așa cum se întâmplă cu emoțiile, și are efecte fizice care apar invizibil înăuntrul celor mai ascunse firide din corpul tău. Te cuprinde, asta vreau să zic, învăluindu-te într-o senzație glacială și o claritate sticloasă, acoperind și înghițind.

În cea mai mare parte a timpului, închiriam apartamentul unui prieten pe East 2nd Street, într-un cartier împânzit de grădini publice. Era o locuință neconsolidată, zugrăvită cu verde-arsenic, care avea o cadă cu picioare în bucătărie, ascunsă în spatele unei perdele mucegăite. În prima seară în care am ajuns acolo, obosită după mersul cu avionul și cu ochii încețoșați, am simțit un miros de gaz din ce în ce mai pronunțat, pe măsură ce încercam să mă relaxez pe patul înalt. În cele din urmă, am sunat la urgențe și, câteva minute mai târziu, trei pompieri au dat buzna, au aprins un semnal luminos și apoi au zăbovit în mijlocul camerei, admirând podeaua de lemn. Exista un poster înrămat deasupra cuptorului dintr-un spectacol de-ale Marthei Clarke din 1980, numit *Miracolo d'Amore*. Înfățișa doi actori îmbrăcați în costume albe și purtând pălării ascuțite, parcă scoase din *Commedia dell'Arte*. Unul se îndrepta

spre un coridor luminat, iar celălalt își ridica mâinile spre cer într-un gest înfiorat.

Miracolo d'Amore. Eram în oraș pentru că mă îndrăgostisem până peste cap și prea grăbit, căzusem și mă aflam într-o situație neașteptat de instabilă. În perioada falsei primăveri a dorinței, eu și tipul puseserăm la cale un plan nechibzuit privind plecarea mea din Anglia și mutarea cu el în New York. Când s-a răzgândit brusc, exprimându-și rezervele serioase printr-o serie de telefoane de la hotel, m-am trezit în derivă, izbită de grabnica sosire și chiar mai grabnica evaporare a tot ce crezusem că îmi lipsea.

În absența iubirii, m-am agățat fără speranță chiar de oraș, de rețeaua complexă a bodegilor și clarvăzătorilor, de hurducăiala traficului, de homarii vii de pe Ninth Avenue și de aburii ieșind de sub șosele. Nu voiam să pierd apartamentul pe care îl închiriasem de aproape zece ani în Anglia, dar nu aveam nicio legătură cu nimeni, nicio obligație familială sau profesională care să mă țină pe loc. Am găsit un chiriaș și așa am economisit suficient pentru un bilet de avion, fără să știu atunci că intram într-un labirint, o fortăreață în interiorul insulei Manhattan.

Bine, exagerez. Primul apartament pe care l-am avut nu era deloc pe insulă. Era în Brooklyn Heights, la câteva străzi depărtare de locul în care aș fi putut trăi în realitatea alternativă a iubirii împărtășite, acea fantomă a vieții care m-a bântuit aproape doi ani împliniți. Am ajuns acolo în septembrie, iar la biroul pentru imigrări, paznicul m-a întrebat fără cea mai mică urmă de prietenie *de ce îți tremură mâinile?* Autostrada Van Wyck era neschimbată, sumbră și lipsită de perspectivă. Am încercat de mai multe ori să deschid imensa ușă cu cheile pe care prietenul meu mi le trimisese prin FedEx cu niște săptămâni în urmă.

Mai văzusem o singură dată apartamentul înainte. Era o garsonieră cu o bucătărie mică și o baie elegantă și masculină, cu faianță neagră. Mai exista și un poster pus ironic și deranjant pe alt perete, o reclamă retro pentru un fel de băutură îmbuteliată, cu o femeie radioasă, a cărei parte de jos a corpului era o lămâie strălucitoare, din care săreau stropi pe un copac plin cu fructe. Camera părea epitoma abundenței solare, însă lumina nu pătrundea niciodată în ea, dincolo de cărămida zidului de vizavi, și era clar că mă așezasem în partea greșită a casei. Exista și o spălătorie jos, dar ajunsesem de prea puțin timp în New York ca să știu ce lux însemna asta, așa că mergeam până acolo fără chef, speriată că ușa subsolului s-ar putea trânti, prinzându-mă astfel în întunericul umed și mirosind a detergent.

Zilele mele erau trase la indigo. Ieșeam să cumpăr ouă și cafea, apoi mă plimbam fără țintă printre minunatele străzi de piatră cubică sau admiram promenada de pe East River.

În fiecare zi mergeam tot mai departe, până ajungeam la parcul din Dumbo, unde în fiecare duminică puteai să urmărești cuplurile portoricane proaspăt căsătorite care veneau să își facă poze; femeile erau îmbrăcate în rochii de culoare verde-gălbui sau fucsia, care le scoteau formele în evidență, făcând tot ce era în jur să pară obosit și sărăcăcios. Puteai zări și Manhattanul reflectându-și în apă turnurile strălucitoare. Munceam, dar nu aveam suficiente lucruri de făcut, iar cele mai proaste momente erau serile, când mă întorceam în cameră, mă așezam pe canapea și priveam la viața de-afară, care se derula prin fereastră cu fiecare bec aprins.

Îmi doream enorm să nu mă aflu acolo. De fapt, o parte din problemă era faptul că nu mă aflam mai nicăieri. Viața mea părea searbădă și ireală, și îmi era rușine de subțirimea ei, așa cum îi e rușine unui om să poarte o haină ruptă sau pătată. Simțeam că sunt în pericol să dispar, chiar dacă sentimentele mele erau atât de crude și de copleșitoare, încât îmi doream uneori să găsesc o cale să îmi pierd urma, poate pentru câteva luni, până când aveau să mai scadă în intensitate. Dacă aș fi putut să exprim în cuvinte tot ce simțeam, ele ar fi semănat cu plânsetul unui copil – *nu vreau să fiu singură, vreau să mă vrea cineva, sunt singură, sunt speriată, am nevoie să fiu atinsă, iubită și susținută.* Nevoia mă speria cel mai mult, de parcă ar fi deschis cupola unui abis fără capăt. Nu prea mai mâncam și părul începuse să îmi cadă vizibil pe podeaua de lemn, adâncindu-mi senzația de neliniște.

Mai fusesem singură înainte, dar niciodată astfel. Trăisem de una singură încă de pe la douăzeci și ceva de ani, uneori având relații, dar alteori, nu. Îmi plăcea solitudinea și, atunci când nu, eram destul de sigură că, mai devreme sau mai târziu, aveam să alunec spre o nouă legătură, altă iubire. Dar acum mi se revela singurătatea, sentimentul omniprezent de lipsă căruia nu îi găseam răspuns. Nu aveam ce le trebuie oamenilor și credeam că un cusur grav și ușor de observat din exterior cauza asta – toate incertitudinile se amestecaseră în ultima vreme și mă conduseseră spre concluzia că eram ușor de respins. Nu cred nici că nu avea legătură cu faptul că mă apropiam vertiginos de treizeci și ceva de ani, o vârstă la care singurătatea femeilor nu mai este sancționată social, ci este de-a dreptul considerată stranie, un eșec și o abatere de la normă.

Priveam pe fereastră cum organizau oamenii mese festive. Vecinul de sus asculta jazz și musicaluri la maximum, acoperind holul cu fum de marijuana care cobora șerpește spre etajele inferioare. Uneori vorbeam cu chelnerul când beam cafeaua de dimineață. Mi-a dăruit odată un poem scris curat pe o bucată de hârtie albă și groasă. Dar de cele mai multe ori nu vorbeam. Eram prinsă în mine însămi și mă țineam la distanță sigură de oricine altcineva. Nu plângeam des, dar mi s-a întâmplat să nu pot trage draperiile și atunci să cedez. Mi se părea oribilă ideea că ar trage cineva cu ochiul la cum mănânc cereale din picioare sau îmi răsfoiesc e-mailurile, fața fiindu-mi luminată de strălucirea laptopului.

Știam cum arăt. Arătam ca o femeie din tablourile lui Hopper. Poate fata din *Automat*, cu pălărie în formă de clopot și haină verde, privind spre o ceașcă de cafea, cu fereastra din spatele ei reflectând două rânduri de lumini înotând în întuneric. Sau femeia din *Morning Sun* care stă pe pat cu părul prins într-un coc neglijent și privește pe fereastră spre orașul din depărtare. E o dimineață frumoasă și lumina ei scaldă pereții, dar în ciuda acestor lucruri, e ceva dezolant la privirea și mandibula ei, la încheieturile subțiri care îi îmbrățișează picioarele. Am stat de multe ori așa, pierdută în așternuturi boțite și încercând să nu simt nimic în afară de încercarea de a trage aer în piept.

Cel mai tare mă tulbura *Hotel Window*. Să o privești era ca și cum te-ai fi uitat în oglinda unui clarvăzător în care zăreai viitorul și conturul lui nesigur ca neputința unei promisiuni. Femeia din tablou este mai matură, încordată și inabordabilă. Stă pe o canapea bleumarin, într-un salon sau coridor gol. Este îmbrăcată pentru ieșit, cu o capă și o pălărie rubinie și elegantă. Se întoarce să arunce o privire către strada înnegurată, deși nu există nimic acolo în afară de veranda strălucitoare și fereastra stăruitor de întunecată a clădirii de vizavi.

Întrebat despre originea acestei picturi, Hopper a răspuns într-o doară: „Nu e nimic clar, ci doar o improvizație bazată pe lucrurile pe care le-am văzut. Nu e niciun hol al vreunui hotel cunoscut, dar s-a întâmplat de multe ori să mă plimb prin anii ’30 de pe Broadway până pe Fifth Avenue și acolo sunt multe hoteluri de prost gust. Probabil de acolo m-am inspirat. Singuratică? Da, probabil este mai singuratică decât îmi propusesem.“[1]

Ce e atât de special la Hopper? Uneori apare câte un artist care dă viață unei experiențe, nu neapărat conștient sau din proprie voință, dar cu atât de multă intensitate și vizionarism, încât asocierea cu el este imposibil de șters. Nu i-a

plăcut niciodată ideea că opera lui ar putea fi circumscrisă unui curent sau că singurătatea ar fi tema lui predilectă. „Treaba cu singurătatea este supralicitată“[2], i-a spus cândva prietenului său, Brian O'Doherty, în unul dintre puținele interviuri foarte lungi pe care se angajase să le ducă la capăt. Mai apoi, în documentarul *Hopper's Silence*, O'Doherty a întrebat: „Picturile tale reflectă izolarea vieții moderne?“[3] După o pauză, Hopper a răspuns scurt: „Ar putea și să fie, și să nu fie adevărat.“ Mai târziu, când a fost chestionat despre ce îl atrage către scenele sumbre, a răspuns vag: „Așa sunt eu.“

Și atunci, de ce insistăm să îi atribuim operei lui singurătate? Răspunsul evident este că picturile sale sunt împânzite de oameni singuri sau neliniștiți, grupați câte doi sau trei, în adunări necomunicative și blocate în posturi care le indică suferința. Dar mai există ceva, acel ceva prin care Hopper născocește străzile orașelor. Așa cum remarcă și curatorul Carter Foster de la Whitney în *Hopper's Drawings*, Hopper reproduce în mod curent „anumite tipuri de spații și experiențe spațiale comune orașului New York, care apar din apropierea fizică față de ceilalți, însă și din separarea de ei prin mai mulți factori, printre aceștia numărându-se și mișcarea, structura, ferestrele, pereții, lumina și întunericul“[4]. Acest punct de vedere este adeseori descris ca voyeurism, însă scenele urbane ale lui Hopper reproduc una dintre experiențele centrale ale singurătății – felul în care sentimentul de separare, de claustrare sau îngrădire, se îmbină cu acela de expunere aproape de nesuportat.

Tensiunea aceasta este prezentă până și în picturile sale newyorkeze inocente, care pledează pentru un tip de solitudine mai calmă, mai așezată. *Morning in a City*, de exemplu, ilustrează o scenă în care o femeie goală stă în fața unei ferestre, relaxată, cu un prosop în mâini și părând în largul său. Corpul ei este alcătuit din tonuri frumoase de liliachiu, trandafiriu și verde-pal. Atmosfera este pașnică, și totuși o urmă vagă de neliniște se discerne în partea stângă a imaginii, unde tocul ferestrei lasă să se întrevadă clădirile din depărtare în lumina blândă și rozalie a cerului de dimineață. Din imobilul de peste stradă se zăresc trei ferestre cu jaluzelele lor verzi coborâte pe jumătate și interioarele arătând ca niște pătrate neșlefuite de beznă totală. Dacă ferestrele se aseamănă cu niște ochi, așa cum etimologia[5] și funcția ne-o sugerează, atunci blocajul ilustrat, această acumulare de vopsea, aduce cu sine incertitudinea de a fi văzut – poate examinat, însă și trecut cu vederea, adică ignorat, nevăzut, neprivit și nedorit.

În sinistrul *Night Windows*, grijile ajung tulburări acute. Pictura înfățișează partea superioară a unei clădiri, cu trei deschideri, trei fante care dau înspre o cameră luminată. La prima fereastră, o perdea este ridicată de vânt spre exterior. La a doua, o femeie îmbrăcată într-un furou rozaliu se apleacă peste un covor verde, iar coapsele îi sunt încordate. În a treia, o lampă se vede strălucind printr-un material, arătând, de fapt, ca un zid de flăcări.

E ceva ciudat și la perspectivă. Se situează clar deasupra, pentru că vedem podeaua, nu și tavanul, însă ferestrele sunt situate cel puțin la etajul al doilea, făcând să pară că oricine ar privi este suspendat în aer. Răspunsul mai plauzibil este că aruncăm o privire de la fereastra lui „El", trenul suspendat pe care Hopper îl lua cu plăcere pe timpul nopții, înarmat cu hârtii și cretă. Privea cu aviditate pe geam la momente luminoase, care rămâneau neterminate în imaginația lui. În orice caz, privitorul – eu sau tu – este prins într-un act de înstrăinare. Intimitatea a fost compromisă, dar asta nu o face pe femeia expusă în camera ei arzătoare mai puțin singuratică.

Asta se întâmplă în orașe, chiar și înăuntru, rămâi mereu la mila privirii străinilor. Oriunde mergeam – du-te-vino între pat și canapea, cutreierând bucătăria în căutarea cutiilor cu înghețată abandonate din congelator –, puteam fi văzută de oamenii care locuiau în Arlington, clădirea Queen Anne, care domina priveliștea cu ale sale zece etaje prinse în schele. În același timp, mă jucam de-a privitorul în stilul filmului *Rear Window*, trăgând cu ochiul la zecile de oameni cu care nu aș fi schimbat nicio vorbă și care erau prinși în intimitățile lor de zi cu zi: umpleau mașina de spălat vase goi sau tropăiau să le pregătească masa de seară copiilor.

În condiții normale, nu cred că toate astea mi-ar fi stârnit curiozitatea, dar toamna aceea nu era normală. Aproape imediat cum am ajuns, mi-am dat seama că eram din ce în ce mai neliniștită cu privire la ideea de vizibilitate. Voiam să fiu văzută, primită și acceptată așa cum ești acceptat de privirea cuiva iubit. În același timp, mă simțeam periculos de expusă, atentă să nu fiu judecată, mai ales în situațiile în care să fii singur părea ciudat sau greșit – atunci când eram înconjurată de cupluri sau grupuri. Chiar dacă sentimentele îmi erau fără doar și poate amplificate de faptul că trăiam pentru prima dată în New York – orașul de sticlă și ochi rătăciți –, ele se datorau singurătății, care merge întotdeauna în două direcții, către intimitate și departe de amenințare.

În acea toamnă, m-am tot întors la imaginile lui Hopper, fiind atrasă de ele ca un prizonier de planul lui, de parcă acolo găseam indicii importante despre

starea mea. Deși îmi plimbam privirea peste zeci de camere, mă întorceam mereu la același loc: localul newyorkez din *Nighthawks*, o pictură pe care Joyce Carol Oates a descris-o cândva ca pe „cea mai emoționantă și mai copiată imagine romantică a tristeții americane“[6]. Bănuiesc că există mulți oameni din Vest care au privit prin răceala verde a acelei picturi, care au văzut replici soioase ale ei atârnate în sala de așteptare a vreunui cabinet medical sau pe holul vreunei clădiri de birouri. A fost răspândită printr-o atât de mare risipă, încât a primit de mult patina obiectelor afectate de sentimentul de prea mare familiaritate, ca murdăria așternută pe o lentilă. Și totuși, își păstrează strania putere, autoritatea.

Mă uitasem la ea pe ecranele laptopurilor ani întregi înainte să o văd în realitate la Whitney, într-o după-amiază toridă de octombrie. Atârna pe un perete tocmai în capătul galeriei, fiind ascunsă în spatele unui grup de oameni. *Culorile sunt minunate*, a exclamat o fată, ca apoi să fiu împinsă în fața mulțimii. De aproape, pictura se rearanja singură, descompunându-se în obstacole și anomalii pe care nu le mai văzusem niciodată. Triunghiul strălucitor al tavanului era crăpat. O fâșie lungă de galben se scurgea printre urnele de cafea. Vopseaua era aplicată foarte subțire, abia acoperind pânza de in, astfel încât suprafața părea străpunsă de o sumedenie de împunsături ca de ac și fire mici și albe abia vizibile.

M-am dat un pas înapoi. Umbre verzi cădeau sub formă de țepușe și șlefuiri diamantine pe trotuar. Nu mai există nicio altă culoare care să exprime atât de puternic alienarea urbană, atomizarea ființelor umane înăuntrul edificiilor pe care le creează, ca acest verde îmbâcsit care a apărut odată cu electricitatea și care este asociat în mod automat cu orașele nocturne, făcute din turnuri de sticlă, din birouri goale și iluminate, și din reclame luminoase.

O ghidă a intrat atunci în cameră cu părul negru strâns în creștetul capului și cu un grup de vizitatori stând în urma ei. A arătat spre pictură, zicând *vedeți că nu există o ușă?* și oamenii s-au strâns în jur, scoțând sunete mici de exclamație. Avea dreptate. Localul era un loc de refugiu, evident, însă nu exista nici urmă de intrare, nicio cale de acces sau de ieșire. Exista în schimb o ușă caricaturală, galben-brună, în spatele picturii, care poate că ducea într-o bucătărie murdară. Din stradă însă camera era izolată ca un acvariu urban sau o celulă de sticlă.

Înăuntrul închisorii de galben vânăt existau patru figuri: un cuplu spilcuit, un vânzător îmbrăcat într-o uniformă albă, cu părul lui blond strâns sub o

beretă și un om stând cu spatele la ușă, deschizătura buzunarului de la jacheta lui fiind cel mai întunecat punct al pânzei. Nimeni nu vorbea. Nimeni nu privea în direcția nimănui. Era localul un refugiu pentru cei izolați, un loc în care să își găsească alinarea, sau ilustra lipsa legăturilor răspândită în rândul orașelor? Genialitatea picturii venea din instabilitatea sa, din refuzul de a se lăsa deslușită.

Băiatul de la tejghea, de exemplu, ar putea avea o expresie rece sau amabilă. El este așezat în centrul unei serii de triunghiuri, ca amfitrionul unei împărtășiri nocturne a cafelei. Dar nu este și captiv? Unul dintre colțurile triunghiului este tăiat, limitând brusc perspectiva și nelăsând loc pentru o posibilă ieșire sau trecere. Hopper era foarte priceput la acest tip de subtilitate geometrică generatoare de neliniște și o folosea ca să influențeze emoțiile privitorului, să producă sentimente de claustrare sau neîncredere, de profundă neliniște.

Ce altceva mai exista? M-am proptit de perete, cu picioarele deja transpirate în sandale, inventariind componentele localului. Trei cești albe de cafea, două pahare goale cu reflexii albastre, două suporturi pentru șervețele, trei solnițe, o râșniță cu piper, poate zahăr sau ketchup. Lumina galbenă ardea pe tavan. Dale de un verde vânăt (*fâșii strălucitoare de verde jad*[1], așa cum notase soția lui Hopper, Jo, în carnețelul în care înscria toate picturile lui), umbre triunghiulare căzând ușor peste tot, de culoarea unei bancnote de un dolar. Pe panoul publicitar care stătea deasupra localului este mâzgălit într-o culoare brună numele *Phillies American cigars*, cu mesajul *Only 5cs*. O casă de marcat verde se vedea în magazinul de vizavi, chiar dacă nu exista marfă expusă la stradă. Verde peste verde, sticlă peste sticlă, o stare care se intensifica dacă rămâneam acolo, sporindu-mi neliniștea.

Fereastra era cel mai ciudat lucru: o bulă de sticlă care separa localul de stradă, făcând o curbă sinuoasă înapoi către sine. Această fereastră este unică în opera lui Hopper. Deși a pictat sute, poate mii de ferestre în viața lui, celelalte sunt simple deschideri, firide prin care să pătrundă privirea. Unele surprindeau reflexii, dar aici a pictat sticla în sine, cu toate particularitățile ei fizice. În același timp solidă și transparentă, materială și efemeră, ea aduce laolaltă ceva ce Hopper făcuse pe bucăți în alte părți, cuprinzând într-un simbol devastator mecanismele gemene ale îngrădirii și expunerii. Era imposibil să privești în

interiorul luminos al localului fără să fii acaparat fulgerător de singurătate, de felul în care te-ai simți dacă ai fi exclus și ai sta singur sub cerul liber.

*

Dicționarul, aspru judecător, definește *singurătatea* ca sentiment negativ provocat de izolare, componenta emoțională făcând diferența între diferitele tipuri de singurătate. *Demoralizat din cauza dorinței de companie; trist la gândul că ești singur; având sentimentul de însingurare*. Însă singurătatea nu este corelată neapărat de lipsa de companie exterioară sau obiectivă, ceea ce psihologii numesc izolare sau privare socială. Nu toți oamenii care își trăiesc viețile în absența cuiva sunt singuri, în timp ce este posibil să simți o singurătate atroce și când ești într-o relație sau într-un grup de prieteni. Așa cum a scris Epictet acum două mii de ani: „Dacă un om este singur, nu înseamnă că este și singuratic, iar dacă un om se află într-o mulțime, nu înseamnă că nu poate fi singuratic."

Senzația apare din cauza unei absențe sau a unei lipse de apropiere, iar gradele de intensitate resimțită merg de la disconfort la durere cronică. În 1953, psihiatrul și psihanalistul Harry Stack Sullivan a inventat o definiție pentru singurătate care încă există: „Experiența extrem de neplăcută și dominantă legată de descărcarea inadecvată a nevoii de intimitate umană."[8]

Sullivan a analizat doar tangențial singurătatea în opera lui, astfel că adevărata pionieră a studiilor despre singurătate rămâne psihiatra germană Frieda Fromm-Reichmann. Ea și-a petrecut o mare parte din viață lucrând în America și a rămas în conștiința populară ca terapeuta dr. Fried din romanul semi-autobiografic al lui Joanne Greenberg, *I Never Promised You a Rose Garden*, în care vorbea despre lupta dusă cu schizofrenia în adolescență. Când a murit în Maryland în ١٩٥٧, a lăsat pe biroul său un teanc cu notițe neterminate, care au fost mai apoi editate și publicate sub forma eseului „On Loneliness". Acesta reprezintă una dintre primele încercări făcute de un psihiatru și psihanalist de a aborda singurătatea ca experiență de sine stătătoare, distinctă și poate fundamental mai nocivă decât depresia, anxietatea sau pierderea.

Fromm-Reichmann vedea singurătatea ca pe un subiect extrem de rigid, greu de pus în cuvinte, de exprimat și chiar de adus în discuție, notând următoarele:

> Scriitorul care își dorește să vorbească despre singurătate se confruntă cu un handicap terminologic. Singurătatea pare o experiență atât de dureroasă și de înspăimântătoare, încât oamenii

fac orice le stă în putință pentru a o evita. Chiar evitarea implică și o reticență stranie din partea psihiatrilor de a căuta o explicație științifică despre subiect.[9]

Ea alege toate materialele găsite, strângând fragmente din Sigmund Freud, Anna Freud și Rollo May. Multe dintre ele, ne mărturisește, aduc laolaltă tipuri diferite de singurătate, contopind ceva temporar sau circumstanțial – cum sunt doliul sau singurătatea care își are originea în lipsa de afecțiune din copilărie – cu forme de izolare mai profunde și mai greu de combătut. Despre cea de-a doua categorie, mai dezolantă, Fromm-Reichmann spune: „La bază, singurătatea are o natură care nu permite să fie comunicată de cel suferind. Spre deosebire de alte experiențe emoționale greu de comunicat, nu poate fi împărtășită nici prin empatie. Capacitatea empatică a celui care încearcă să înțeleagă este blocată de anxietatea generată de simplele accese de singurătate ale celui care suferă."[10]

Când am citit acele rânduri, mi-am amintit cum stătusem cu ani în urmă în sudul Angliei, într-o gară, să îl aștept pe tatăl meu. Era o zi însorită și aveam la mine o carte de care mă bucuram. După o vreme, un bătrân s-a așezat lângă mine și a încercat în mod repetat să inițieze o conversație. Nu aveam chef să vorbesc și, după un schimb expeditiv de remarci haioase, am început să răspund din ce în ce mai scurt, până când, în cele din urmă, deși zâmbind, bătrânul s-a ridicat și a plecat. N-am încetat niciodată să mă simt rușinată de impolitețea mea și nici nu am uitat câmpul de forță al singurătății sale țesut în jurul meu – o nevoie copleșitoare și inaccesibilă de atenție și afecțiune, de a fi auzit, atins și văzut.

Este greu să le răspunzi oamenilor aflați într-o astfel de stare, dar și mai greu este să ceri ajutor când te afli tu însuți în ea. Singurătatea se simte ca o experiență atât de rușinoasă, atât de îndepărtată de viețile pe care ar trebui să le trăim, încât devine inadmisibilă, o stare tabu, a cărei împărtășire este menită să îi facă pe cei din jur să ne întoarcă spatele și să dispară. În eseul său, Fromm-Reichmann apelează des la problema imposibilității de comunicare, consemnând cât de reticenți în abordarea subiectului erau până și cei mai singuratici dintre pacienți. Unul dintre studiile sale de caz este bazat pe povestea unei schizofrenice care a apelat la psihiatrie tocmai pentru a discuta despre experiența ei profund lipsită de speranță cu singurătatea. După câteva încercări nereușite, a izbucnit în final: „Nu înțeleg de ce oamenii se gândesc că iadul este un loc fierbinte, în care ard focuri. Nu ăla e iadul. Iadul înseamnă să fii împietrit în izolare ca într-un cub de gheață. Aici mă situez eu."[11]

Prima dată am citit acest eseu stând pe pat, cu jaluzelele pe jumătate trase. Pe hârtiile printate, am tras cu pixul o linie tremurată sub cuvintele *cub de gheață*. Mă simțeam de multe ori pe atunci de parcă eram prinsă în gheață, zidită în sticlă, de parcă vedeam în exterior foarte clar, dar îmi lipsea capacitatea de a mă elibera sau de a stabili legăturile pe care mi le doream. Melodiile din musicaluri se auzeau din nou deasupra, mă uitam pe Facebook, iar pereții albi se strângeau în jurul meu. Nu e de mirare că eram obsedată de *Nighthawks*, de bula ei de sticlă verzuie de culoarea unui aisberg.

După moartea lui Fromm-Reichmann, au început și alți psihologi ușor-ușor să își îndrepte atenția către subiect. În 1975, sociologul Robert Weiss a alcătuit un studiu numit *Loneliness: The Experience of Emotional and Social Isolation*. Și el a pornit cercetarea prin recunoașterea neglijării subiectului, remarcând amuzat că despre singurătate vorbesc mai des compozitorii decât cercetătorii. El spunea că, pe lângă faptul că este tulburătoare în sine – ceva care „posedă“[12] oamenii, „neobișnuit de insistentă“; „o suferință înfiorătoare a spiritelor“ –, singurătatea inhibă resursele de empatie, pentru că induce, odată cu apariția sa, un fel de amnezie care protejează sinele, astfel încât, atunci când cineva nu mai este singur, îi este greu să își amintească efectele bolii.

> Dacă au fost singuri în trecut, acum nu mai au acces la sinele care a trecut prin singurătate. În plus, sigur își doresc ca lucrurile să rămână exact așa. În consecință, le răspund celor care se simt singuri în prezent cu o lipsă de înțelegere și chiar iritare.

Nici măcar psihiatrii și psihologii, spunea Weiss, nu erau imuni la aversiunea față de fobie. Și ei se încadrau în categoria celor predispuși să se simtă incomod „din cauza posibilei singurătăți a oricui din viața de zi cu zi“. Rezultatul este apariția unui soi de învinuire a victimei – tendința de a crede că respingerea oamenilor singuratici este justificată sau că aceștia au atras boala asupra lor din cauza timidității, a urâțeniei, a autocompătimirii sau egoismului. „De ce nu se pot schimba cei singuri?“ își imaginează el că se întreabă și specialiștii, și oamenii de rând. „Sigur au parte de o recompensă perversă datorită singurătății; poate că le permite, în ciuda durerii, să se izoleze în continuare în sine sau le asigură un handicap emoțional care le garantează mila celor cu care interacționează.“

De fapt, așa cum demonstrează Weiss mai departe, singurătatea este marcată de o dorință intensă de a pune capăt experienței – ceva ce nu poate fi obținut prin simpla putere a voinței, prin ieșirile mai dese, ci doar prin crearea unor legături intime. Este mult mai ușor de zis decât de făcut, mai ales în cazul

oamenilor a căror singurătate vine dintr-o stare de pierdere, exil sau prejudecată și care au un motiv să se teamă sau să nu aibă încredere, precum și să își dorească să facă parte din societatea celorlalți.

Weiss și Fromm-Reichmann știau că singurătatea este dureroasă și că alienează, dar nu au înțeles cum își generează efectele. Studiile din prezent se concentrează în principal în această zonă de interes. Încercând să înțeleagă ce efecte are singurătatea asupra corpului uman, au descoperit și de ce este îngrozitor de dificil de îndepărtat. Potrivit muncii de cercetare pe care a întreprins-o echipa lui John Cacioppo de la University of Chicago în ultimii zece ani, singurătatea afectează profund capacitatea fiecărui individ de a înțelege și interpreta interacțiunile sociale. Ea pornește o reacție în lanț devastatoare, a cărei consecință directă este înstrăinarea și mai puternică a celor afectați de semenii lor.

Când oamenii se lasă prinși de singurătate, ei activează ceva ce psihologii numesc hipervigilență la amenințarea socială, un fenomen pe care Weiss l-a postulat în anii ’70. În această stare în care intră fără să își dea seama, individul este predispus să treacă prin lume în termeni negativi, așteptând și aducându-și aminte momente de insolență, respingere, tachinare și dându-le o importanță mai mare decât interacțiunilor nevinovate și prietenoase. Asta duce la apariția unui cerc vicios, în care singuraticul este și mai izolat, și mai suspicios și retras. Și pentru că hipervigilența nu a fost percepută conștient, devine foarte greu să recunoști, darămite să desființezi o prejudecată.

Asta înseamnă că, odată cu îngreunarea singurătății, individul este și mai puțin adaptat la înțelegerea mișcărilor sociale. Singurătatea se lipește de el ca noroiul de blană, o metodă de prevenție care oprește contactul, oricât de dorit ar fi. Singurătatea se acumulează, extinzându-se și perpetuându-se. Odată instalată, nu este deloc ușor de îndepărtat. De aceea eram brusc hipervigilentă la critică, mă simțeam mereu expusă și încercam să mă ascund de ochii lumii chiar și când străbăteam străzile cu șlapii mei troncănind pe pământ ca o necunoscută oarecare.

În același timp, starea de alertă maximă a corpului aduce cu sine o serie de schimbări fiziologice pompate de valurile acumulate de adrenalină și cortizol. Aceștia sunt hormonii declanșatori ai răspunsului luptă-sau-fugi, care acționează pentru a pregăti organismul să răspundă la stresorii externi. Dar atunci când stresul este cronic, nu acut; când persistă ani buni și este cauzat de ceva ce nu poate fi depășit, atunci fac ravagii în corp aceste modificări

biochimice. Oamenii singuratici dorm prost și sunt afectați de reducerea funcției de restaurare a somnului. Singurătatea ridică tensiunea, accelerează procesul de îmbătrânire, slăbește sistemul imunitar și este precursoarea declinului cognitiv. Potrivit unui studiu din 2010, singurătatea prezice apariția morbidității și a mortalității, un mod elegant de a spune că singurătatea se poate dovedi fatală.

La început se credea că morbiditatea ridicată apare din cauza consecințelor practice ale izolării: lipsa îngrijirii, potențiala diminuare a capacității de hrănire și formare a sinelui. De fapt, se pare că experiența subiectivă a singurătății este cea care produce consecințele fizice, nu simplul fapt de a fi singur. Sentimentul în sine este stresant – sentimentul care pune în mișcare sumbrul mecanism.

*

Hopper sigur nu cunoștea nimic din toate astea, în afară de propriile simțuri. Și totuși, imagine după imagine, el ne indică nu doar cum arată singurătatea, ci și cum se simte. Ne comunică prin pereții lui goi și ferestrele deschise un simulacru al arhitecturii sale paranoice – felul în care ajungi să fii simultan prins și expus.

E o naivitate să credem că un artist cunoaște personal subiectul abordat, că nu este pur și simplu un martor al epocii sale, al curentelor și preocupărilor dominante ale vremurilor. În același timp, cu cât priveam mai mult *Nighthawks*, cu atât mă întrebam mai des lucruri despre Hopper, care și spusese cândva: „Omul este munca lui. Ceva nu apare din nimic.“[13] Perspectiva pe care te obligă pictura să o abordezi este unică și rece. De unde a apărut? Care era raportarea lui Hopper la orașe, intimitate și dor? Era singur? Cine trebuie să fii ca să vezi lumea în acest fel?

Deși nu îi plăceau interviurile, din acest motiv lăsând foarte puține mărturii ale vieții sale în cuvinte, Hopper era adeseori fotografiat. Așa este mai ușor de urmărit de-a lungul anilor, de la tânărul neîndemânatic cu pălărie de paie din anul 1920 la un mare om al artelor în anul 1950. Ce iese în evidență în majoritatea fotografiilor alb-negru este exact retragerea în sine a cuiva prins adânc în interior, neîncrezător în contact și dinadins rezervat. El stă în picioare sau așezat un pic ciudat, cumva adus de spate, așa cum sunt mai mereu oamenii înalți, cu membrele așezate inconfortabil, îmbrăcat în costume închise la culoare și cravate sau îmbrăcăminte de tweed. Fața lui lungă e când ursuză, când precaută, și uneori afișează o mică urmă de amuzament, acea istețime

umilitoare care apărea și dispărea în accese dezarmante. Un om retras, am putea spune, care nu se înțelegea cu lumea.

Toate fotografiile sunt tăcute, dar unele sunt și mai tăcute decât restul, iar aceste portrete atestă trăsătura predilectă a lui Hopper, opoziția lui imensă față de limbaj. E un lucru diferit de liniște, de tăcere; este mai agresiv și mai puternic. În interviuri, funcționează ca o barieră, oprindu-l pe intervievator din a-l forța să se deschidă sau să îi pună cuvinte în gură. Atunci când vorbește, o face mai mult ca să respingă întrebarea. „Nu îmi amintesc", spune el frecvent. „Nu știu de ce am făcut asta." Folosește des cuvântul *inconștient* pentru a evada sau a renunța la orice înțeles pe care intervievatorul l-ar putea extrage din picturile sale.

Exact înaintea morții, în 1967, a acordat un interviu neobișnuit de lung pentru Brooklyn Museum. Avea optzeci și patru de ani atunci – cel mai important pictor realist din America. Ca de obicei, soția lui era prezentă în cameră. Jo întrerupea conversațiile desăvârșit, umplea spațiile și completa toate golurile. Conversația (înregistrată și transcrisă, deși niciodată publicată) este relevantă nu doar la nivel de conținut, ci și pentru ce dezvăluie despre dinamica elaborată a lui Hopper și despre mariajul lor intim și contradictoriu. Intervievatorul îl întreabă pe Edward cum își alege subiecții. Ca de obicei, întrebarea i se pare dureroasă. Răspunde că procesul e complicat, foarte dificil de explicat, dar că trebuie să fie foarte interesat de subiect și că din acest motiv, poate crea doar una sau două picturi anual. La acea afirmație, soția intervine: „Știu că intru în biografie, dar pe la doisprezece ani avea deja 1,80 înălțime."[14] „Nu la doisprezece", spune Hopper. „Dar asta a spus mama ta. La fel și tu. Acum te-ai răzgândit. A, ca să mă contrazici… Știi, parcă suntem inamici înverșunați." Intervievatorul scoate un sunet mic dezaprobator și Jo se avântă tot înainte, descriindu-l ca pe un școlar slăbuț ca un fir de iarbă, complet lipsit de putere și de intenția de a-i deranja pe copiii răi, bătăușii.

> Dar asta nu făcea decât să îl rușineze. […] Trebuia să deschidă careul, fiind cel mai înalt dintre ei, și ura să facă asta. Băieții răi din spatele lui încercau mereu să îl împingă în direcția greșită.

„Rușinea este ereditară", spune Hopper. Ea îi răspunde: „E, bănuiesc că depinde și de circumstanțe… Nu prea i-a plăcut niciodată să se facă auzit." El o întrerupe: „Mă fac auzit în picturile mele." Apoi, mai târziu, adaugă: „Nu cred că am încercat niciodată să pictez viața americană. Încerc să mă *pictez pe mine*."

Întotdeauna îl atrăsese desenul, încă de pe vremea copilăriei în New Jersey, la sfârșitul secolului al XIX-lea, sub ipostaza de fiu unic într-o familie cu părinți intelectuali și nu neapărat compatibili. Din caricaturile urâțele pe care le-a desenat de-a lungul vieții, ieșeau în evidență o naturalețe dezarmantă a liniilor și mai ales un anumit resentiment. În desenele astea uluitor de neplăcute, care nu au fost niciodată expuse, dar care pot fi văzute în biografia lui Gail Levin, Hopper se reprezintă ca figură scheletică, tot numai oase și grimase, adeseori sub papucul vreunei femei sau mocnind de o dorință pe care ea refuză să i-o îndeplinească.

La optsprezece ani, a mers la școala de arte în New York, unde i-a fost profesor Robert Henri, unul dintre primii adepți ai realismului aspru și urban cunoscut sub numele de Ashcan School. Hopper era un student strălucit și foarte apreciat, de unde înțelegem și zăbovirea lui ani la rând pe băncile școlii, pentru că nu își dorea să se afunde cu adevărat în independența vieții de adult. În 1906, părinții l-au ajutat financiar să plece în Paris, unde s-a izolat complet și nu a întâlnit pe niciunul dintre artiștii orașului – o lipsă de interes pentru curentele și moda vremurilor pe care a păstrat-o toată viața. Mai târziu și-a amintit: „Auzisem de Gertrude Stein, dar nu și de Picasso.“[15] În schimb, și-a petrecut acele zile bătând străzile în lung și-n lat, pictând pe marginea râului sau făcând schițe care înfățișau prostituatele și trecătorii, într-o taxonomie de coafuri, picioare de femei și pălării stilate din pene.

În Paris, a învățat să își deschidă picturile, să permită luminii să pătrundă, urmând exemplul impresioniștilor, după o perioadă în care se lăsase ademenit de tonurile mohorâte de maro și negru ale școlii newyorkeze. A învățat să schimbe și perspectiva, să lase loc de mici imposibilități în scenele sale: un pod care să ajungă nicăieri, soarele să apună din două direcții în același timp. Oamenii s-au lățit, iar clădirile s-au îngustat ca niște întreruperi insesizabile ale osaturii realității. Așa îți neliniștești privitorul, făcând o nepotrivire și redând-o prin mici izbituri de alb, gri și galben murdar.

Mulți ani, a făcut naveta în și din Europa, dar în 1910, a rămas permanent în Manhattan. „Orașul părea incredibil de crud și de rigid când m-am întors“[16], și-a amintit el mult timp după. „Mi-a luat zece ani să uit Europa.“ Era asurzit de New York, de goana lui nesfârșită și de căutarea neobosită a *verzișorilor*. De fapt, banii au devenit repede o problemă stringentă. Mult timp, nimeni nu s-a arătat interesat de picturile lui, așa că a supraviețuit ca ilustrator, urându-și

angajamentele clișeizate și faptul că trebuia să care după el portofoliul de-a lungul orașului. Se simțea ca un vânzător obligat la o corvoadă care nu merita osteneala.

Primii ani în America nu au fost prea bogați nici în materie de relații. Nicio iubită, cu toate că mai existau scurte aventuri din când în când. Nu se bucura de prietenii strânse și ținea legătura cu familia lui mai degrabă din rutină. Avea colegi și cunoștințe, da, însă viața îi era cam searbădă în privința iubirii, deși de independență și de intimitate, calități abandonate de mulți, nu ducea lipsă.

Sentimentul de separare, de singurătate în inima unui oraș imens, a început curând să își facă simțită prezența în arta lui. Cam în anii '20, își făcuse deja un renume de artist american autentic, care se încăpățâna să rămână adeptul realismului, în ciuda popularității valului de artă abstractă care venea din Europa. Era hotărât să exprime experiența de zi cu zi a locuirii în New York, citadela modernă și electrizantă. Hopper a lucrat inițial cu gravuri, apoi cu vopseluri, surprinzând imagini specifice aglomerării, neliniștii și uneori ademenitoarei experiențe a vieții urbane.

Scenele lui – cu femei abia zărite prin ferestre, cu dormitoare vraiște și interioare tensionante – erau improvizate din lucrurile pe care le observa sau abia le zărea în lungile lui peregrinări prin Manhattan. „Nu sunt reale“[17], a mărturisit mai târziu. „Cred că doar câteva dintre ele au fost reale. Nu poți să te plimbi pe-afară, să te uiți în sus spre un apartament și să îl desenezi în mijlocul străzii, dar multe lucruri au fost inspirate din oraș.“ În altă parte a mai spus: „Interiorul era punctul meu central de interes […] o bucată mică din New York, orașul care îmi suscită interesul.“[18]

Niciun desen nu ilustrează mulțimi, deși ele sigur sunt reprezentative pentru oraș. În schimb, se concentrează asupra experienței izolării: oameni singuratici sau blocați în cupluri ciudate și lipsite de comunicare. E aceeași perspectivă limitată și voyeuristă pe care Alfred Hitchock avea să i-o atribuie lui James Stewart în hopperescul *Rear Window*, un film care vorbește în termeni similari despre periculoasa intimitate vizuală a vieții urbane, și despre a fi capabil să supraveghezi pe cineva în ceea ce însemna cândva intimitatea locuinței sale.

Prin mulțimea de oameni pe care personajul lui Stewart, L.B. Jeffries, îi observă din apartamentul său din Greenwich Village sunt și două femei care parcă au ieșit dintr-un tablou de Hopper. Doamna Torso este o blondă senzuală, deși popularitatea ei este mai superficială decât pare la început.

Doamna Lonelyhearts este nefericită, o femeie nemăritată, nu neapărat atrăgătoare, și pusă în situații în care își confirmă inabilitatea de a găsi companie sau măcar liniște în singurătate. Ea pregătește cina pentru un iubit imaginar, plângând și vărsându-și amarul în alcool, agățând un străin, apoi izgonindu-l când avansurile merg prea departe.

Într-o scenă extrem de jenantă, Jeffries o privește printr-un binoclu cum se aranjează în oglindă, cum se îmbracă într-un costum verde smarald, înainte de a-și pune o pereche uriașă de ochelari negri pentru a evalua efectul întregii ținute. Scena este nu doar privată, ci interzisă spectatorilor. În loc să expună exteriorul rafinat pe care și-a dat silința să îl pună la punct, ea scoate la iveală neintenționat dorul și vulnerabilitatea, dorința sa de a fi dorită, frica de a nu rămâne fără una dintre monedele principale de schimb ale femeilor. Picturile lui Hopper sunt pline de figuri ca ea, femei prinse în ghearele singurătății din cauza genului și a standardelor de frumusețe imposibil de atins – comportamente care devin din ce în ce mai toxice și mai sufocante cu vârsta.

Când Jeffries pune în scenă privirea caracteristică a lui Hopper – curioasă, detașată și calculată –, atunci se străduiește și Hitchcock să ne arate cum acționează voyeurismul ca să izoleze atât privitorul, cât și *obiectul* privit. În *Rear Window*, voyeurismul este prezentat explicit ca o evadare din intimitate, felul în care personajele se dau în lături de la adevăratele lor nevoi emoționale. Jeffries preferă privitul în locul participării; privirea lui pătrunzătoare și obsesivă exprimă felul în care personajul rămâne detașat de prietenă și de vecinii pe care îi spionează. Doar odată cu trecerea timpului se lasă atras, investește emoții și se implică, în cele din urmă logodindu-se.

Un om deșirat, căruia îi place să îi spioneze pe ceilalți și care trebuie să învețe să atragă o femeie în carne și oase în viața lui – *Rear Window* mimează sau oglindește mai mult decât conținutul artei lui Hopper. În același timp, reflectă contururile emoțiilor sale, conflictul dintre detașare și nevoie, materializat în realitate și exprimat în dâre colorate de vopsea pe pânză, care alcătuiesc scene repetate de-a lungul anilor.

În 1923, s-a reîntâlnit cu o femeie care îi fusese colegă la școala de arte. Josephine Niveson, cunoscută ca Jo, era mărunțică și zbuciumată – o femeie vorbăreață, iute la mânie și sociabilă, care trăise pe cont propriu în West Village după moartea părinților. Stăruia să își ducă traiul de artistă, deși fondurile îi cam ajunseseră la fundul sacului. Au devenit mai apropiați din dragostea comună pentru cultura franceză și în acea vară au început să iasă la întâlniri

nereușite. Anul următor, s-au căsătorit. Ea avea patruzeci și unu de ani și era încă virgină, iar el avea aproape patruzeci și doi. Probabil amândoi își puseseră problema că aveau să rămână singuri pe vecie, mai ales că trecuseră de mult de vârsta convențională la care se căsătoreau oamenii pe atunci.

Soții Hopper s-au despărțit doar când a murit Edward, în primăvara lui 1967. Deși formau un cuplu strâns legat, personalitățile și chiar formele lor fizice erau diametral opuse, atât de diferite, încât uneori păreau niște caricaturi care să descrie perfect diferențele dintre femei și bărbați. Când Jo a renunțat la apartamentul ei și s-a mutat în camera puțin mai curată a lui Edward din Washington Square, cariera pentru care se luptase și de care ținuse cu dinții înainte s-a redus la aproape nimic – câteva picturi gingașe și impresioniste din când în când și câte o expoziție de grup.

Asta s-a întâmplat pentru că Jo și-a consumat energia întreținând și având grijă de munca soțului ei. Se ocupa de corespondență, de cererile de împrumut și de impulsionarea lui Hopper înapoi la pictură. La insistențele ei, i-a fost model pentru toate femeile din pânze. Începând cu anul 1923, fiecare funcționară și locuitoare a prins forma lui Jo, uneori îmbrăcată până în gât, alteori goală, uneori ușor de recunoscut și alteori refăcută complet. Plasatoarea zveltă și blondă care se sprijinea gânditoare de un perete în tabloul *New York Movie* din 1939 era ea. La fel și dansatoarea roșcată de burlesque, cu picioare lungi, din *Girlie Show* în 1941, pentru care Jo a pozat „goală pușcă în fața aragazului – doar cu o pereche de tocuri înalte, într-o poziție triumfătoare de dans“[19].

I-a fost model, nu și rivală. Un alt motiv al dispariției carierei lui Jo a fost faptul că soțul ei i se opunea. Edward nu doar că nu a sprijinit-o pe Jo să picteze, ci a și descurajat-o. De fiecare dată când făcea câte ceva, își bătea joc de creația ei și o discredita, făcând tot ce îi stătea în putință – prin creativitate și răutate – ca să limiteze condițiile în care picta. Unul dintre cele mai șocante amănunte din fascinanta și extrem de atenta la detalii carte a lui Gail Levin, *Edward Hopper: An Intimate Biography*, care se bazează pe jurnalele nepublicate ale lui Jo, este violența în care degenera relația celor doi. Se certau des, mai ales din cauza atitudinii lui față de cariera lui Jo și față de dorința ei de a conduce mașina familiei, semne clare ale autonomiei și puterii sale. Unele dintre violențe erau fizice: încătușări, palme, zgârieturi și lupte în care demnitatea se risipea pe podeaua din dormitor, lăsându-le urme pe corp și în suflet.

Așa cum observă Levin, e aproape imposibil să îți faci o idee despre opera lui Jo Hopper, având în vedere că s-a păstrat o parte atât de mică din ea. Edward i-a lăsat moștenire totul soției lui, rugând-o să dea mai departe patrimoniul către Whitney, muzeul cu care avusese cele mai strânse legături. După moartea lui Hopper, a donat marea majoritate a lucrărilor lui și ale ei către muzeu, chiar dacă simțise încă de la începutul căsătoriei că era victima unui boicot făcut de curatorii de acolo. Neliniștea sa nu era nejustificată. După moartea lui Jo, Whitney s-a descotorosit de lucrările ei, poate din cauza calibrului lor, poate a lipsei sistematice de apreciere față de arta produsă de femei, atitudine pe care și ea o criticase aspru în timpul vieții.

Liniștea picturilor lui Hopper pare toxică atunci când afli cât de violent acționa ca să o reducă la tăcere și să o controleze pe soția sa. Nu e ușor să pui în balanță revelația sălbăticiei și josniciei lui cu imaginea omului îmbrăcat la costum, cu pantofii lustruiți, cu reticența lui impunătoare și imensa rezervă. Poate că și liniștea era un semn totuși – o inabilitate de a comunica într-un limbaj obișnuit, resentimentele adânci care învăluiau intimitatea și dorințele lui. „Orice discuție pe care o avem îl împinge să se holbeze la ceas“[20], scria Jo în jurnal în 1946. „E ca și cum aș încerca să îi distrag atenția de la muncă unui specialist cu tarife mari“ – comportament care i-a sporit sentimentul că este „o creatură mai degrabă solitară“, îndepărtată și apoi exclusă din lumea artistică.

Chiar înainte ca soții Hopper să se întâlnească, un prieten din lumea artei i-a făcut la repezeală portretul lui Edward în stilou. A început cu elementele vizuale: mușchii faciali proeminenți, dinții mari și puternici, gura neatrăgătoare, înainte de a trece mai departe la felul relaxat și fix în care picta, blocând intervențiile exterioare și deținând controlul. A notat sinceritatea lui Hopper, marea lui inhibiție și istețimea, zicând: „Ar trebui să fie căsătorit, dar nu îmi pot imagina cu ce fel de femeie. Foamea pe care o văd în privirea lui.“[21] După câteva replici, a repetat afirmația: „O, foamea pe care o văd în privirea lui, foamea!“

Hopper ne comunică foamea și prin desenele în care se umilește în fața soției lui înfumurate. El e înfățișat ca un om flămând care se tăvălește pe podea sau îngenunchează cu devotament și pioșenie la piciorul patului, pe când ea mănâncă la masă. Foamea apare și dispare fulgerător și în picturi, în acel spațiu larg pe care îl croiește între bărbați și femei care împart aceleași camere mici. *Room in New York*, să zicem, mustește de frustrare neexprimată, dorințe

înăbușite și violență reținută. Poate că tocmai din acest motiv imaginile lui se opun privirii și abundă de sentimente. Declarația *Mă fac auzit în picturile mele* trebuie luată ca atare, o trecere în revistă a barierelor și limitelor, a lucrurilor dorite de la depărtare și a celor nedorite din apropiere – o artă erotică despre lipsa intimității, un sinonim pentru tristețea însăși.

*

Mult timp, picturile au apărut într-un ritm susținut, dar pe la mijlocul anilor ’30, perioadele dintre ele au început să se mărească. Până foarte târziu în viață, Hopper a avut nevoie de ceva real care să îi stârnească imaginația. Din acest motiv, colinda orașul până găsea o scenă sau un spațiu care să îl incite, apoi o lăsa să i se așeze în minte. Prin pictură, spera el, înfățișa atât sentimentele, cât și obiectul în sine – „prin cea mai clară exprimare a celor mai intime impresii despre natură“[22]. Apoi a început să se plângă de lipsa subiectelor interesante care să îl incite într-atât, încât să înceapă munca. El a numit această încercare riscantă „să modelezi forțat mediul arid al vopselei și pânzei“, astfel încât să îl transformi într-o însemnare emoționantă. De altfel, a descris acest procedeu în faimosul eseu intitulat „Note on Painting“ drept efortul îndreptat împotriva unei inevitabile decăderi.

> Muncind, descopăr mereu că îmi apar în minte lucruri care nu mă reprezintă, ca apoi munca însăși și desfășurarea ei să șteargă și să înlocuiască inevitabil această viziune. Lupta de a preveni decăderea, cred eu, este intenția pe care o împărtășesc toți pictorii pentru care inventarea unor forme arbitrare nu constituie un interes.[23]

Deși asta înseamnă că pictura nu era o îndeletnicire pe de-a-ntregul plăcută, perioadele de blocaj erau și mai grele. Stări negre, plimbări lungi și dezamăgitoare, drumuri frecvente la cinema, retragerea într-o lume fără cuvinte, plonjarea într-o stare de adâncă liniște duceau inevitabil la certuri cu Jo, care avea nevoie să vorbească la fel de mult cât avea nevoie soțul ei de liniște.

Toate lucrurile astea se întâmplau în 1941, momentul în care și-a făcut apariția *Nighthawks*. Hopper obținuse suficiente aprecieri până atunci, inclusiv marea onoare de a organiza o retrospectivă la MoMA. Ca un bun și de seamă puritan din New England, nu a lăsat creșterea prestigiului să i se urce la cap. Deși el și Jo se mutaseră din garsoniera îngrămădită din Washington Square la două camere, tot nu aveau încălzire centrală sau o baie privată; tot trebuiau să

care cărbuni șaptezeci și patru de trepte către soba care împiedica locul să înghețe bocnă.

Pe 7 noiembrie s-au întors acasă după o vară petrecută în Truro, unde își construiseră recent o căsuță pe plajă. O pânză aștepta pe șevalet, dar săptămâni bune a rămas neatinsă, ca un gol dureros în micul lor apartament. Hopper a luat-o la pas pe rutele lui obișnuite, umblând după posibile scene. La un moment dat, ceva a devenit mai clar. A început să deseneze prin cafenele și pe la colțul străzilor, schițând clienți care îi săreau în ochi. A desenat un ibric și a notat culori în jurul lui: *galben* și *maro închis*. Pe 7 decembrie, chiar înainte sau după ce a început acest proces, Pearl Harbor a fost atacat. A doua zi dimineață, America a intrat în cel de Al Doilea Război Mondial.

Într-o scrisoare pe care Jo i-a trimis-o surorii lui Edward pe 17 decembrie, grijile cu privire la bombardament se întrepătrund cu plângerile referitoare la soțul ei, care, în sfârșit, lucrează la o nouă pictură. El i-a interzis accesul în atelier, ceea ce înseamnă că a rămas captivă în jumătate din mica lor proprietate. Hitler amenință să distrugă New Yorkul. Ei trăiesc exact sub lucarnele de sticlă, cu acoperișul spart. Nici măcar nu au jaluzele venețiene. Dar Ed nu poate fi deranjat, scrie ea cu mânie. Câteva rânduri mai jos: „Nici măcar n-am apucat să cotrobăi după lucrurile pe care le vreau în bucătărie.“[24] Își împachetează în rucsac carnetul de cecuri, prosoape, săpun, haine și chei, „în caz că ar trebui să ne repezim afară în cămașa de noapte“. Soțul ei, adaugă, o ia peste picior când vede ce a fost în stare să facă. Nu e nimic nou la tonul lui disprețuitor și nici la obiceiul ei de a-l ignora.

În atelierul de alături, Edward ia o oglindă și începe să se deseneze singur, aplecat peste masă, stabilind astfel postura ambilor săi protagoniști. Pe parcursul săptămânilor următoare, el mobilează cafeneaua cu ibrice și tejgheaua vișinie, în care reflexiile slabe se zăresc pe suprafața lăcuită. Pictatul merge strună. Munca îl ține în priză, îi spune Jo lui Marion o lună mai târziu, *asta îi ocupă tot timpul*. În cele din urmă, ușa se deschide și Edward îi permite lui Jo să intre și să pozeze pentru el. De data asta, îi lungește corpul și îi înroșește părul și buzele. Lumina îi cade peste fața aplecată să observe obiectul din mâna sa dreaptă. Termină tabloul pe 21 ianuarie 1942. Colaborând pentru găsirea unui titlu, așa cum făceau de multe ori, soții Hopper îl numesc *Nighthawks*, după profilul ascuțit ca un cioc al bărbatului posac care o însoțește pe femeie.

Se întâmplă atâtea lucruri în povestea asta, există atâtea posibile interpretări – unele personale, altele mult mai vaste ca scop și dimensiune. Sticla, lumina care se scurge arată diferit după ce citești scrisoarea lui Jo despre agitația ei cu privire la bombe și pana de curent. Ai putea citi tabloul acum ca pe o parabolă despre izolaționismul american, regăsind în refugiul oferit de cafenea o urmă de neliniște cu privire la alunecarea bruscă a țării în conflict – pericolul care le amenință viața.

Mai există o interpretare intimistă de făcut despre lupta continuă cu Jo, despre nevoia lui de a pedepsi prin depărtare și apoi de a o aduce aproape, de a-i transforma fața și corpul în femeia atrăgătoare, retrasă în sine și pierdută pe gânduri de la tejghea. Este acesta modul în care Hopper o reduce la tăcere pe soția sa, blocându-i imaginea în mediul mut al picturii, sau este un act erotic, o colaborare fertilă? Faptul că o folosea ca model pentru atâtea figuri de femei ne pune pe gânduri, însă dacă ne resemnăm cu un singur răspuns, înseamnă că pierdem din vedere sensul. Hopper se opune încheierilor clare, creând prin scenele lui misterioase o mărturie a izolării oamenilor, a incognoscibilității lor – ceva ce a obținut în parte pentru că i-a refuzat fără milă soției dreptul de a se exprima artistic.

Pe la sfârșitul anilor ’50, curatoarea și istoricul de artă Katherine Kuh l-a intervievat pe Hopper pentru o carte numită *The Artist's Voice*. De-a lungul conversației, l-a întrebat care este tabloul lui preferat. El a numit trei, printre care se număra și *Nighthawks*, care „pare felul meu de mă gândi la o stradă pe timpul nopții“[25]. „Singuratică și goală?“, întreabă ea. El răspunde: „Nu o vedeam neapărat singuratică. Am simplificat și am mărit restaurantul. Probabil fără să-mi dau seama, pictam singurătatea unui oraș imens.“ Conversația o ia și în alte direcții, dar câteva minute mai târziu, Kuh se întoarce la subiect: „Când cineva citește despre arta pe care o faci, înțelege că singurătatea și nostalgia sunt principalele tale teme.“ „Dacă sunt, nu o fac conștient“, adaugă Hopper cu precauție. Mai apoi își schimbă răspunsul: „Probabil sunt și eu un singuratic.“

Este o formulare neobișnuită, *un singuratic*; nu seamănă deloc cu a spune că ești singur. În schimb, sugerează prin acel articol nedefinit și nehotărât *un* faptul că singurătatea este susținută prin natura ei. Deși îți dă sentimentul de completă izolare, de greutate pe care nimeni altcineva nu ar putea să o ducă sau împartă, este, de fapt, o stare cât se poate de comună, pe care mulți oameni o au. De fapt, studiile recente spun că mai bine de o pătrime dintre adulții din

America suferă de singurătate, independent de rasă, educație sau etnie, pe când 45% dintre adulții britanici mărturisesc că se simt singuri frecvent sau din când în când. Căsniciile și salariile peste medie stau prea puțin piedică în fața singurătății, iar adevărul este că puțini oameni sunt absolut imuni când vine vorba despre nevoia unei legături și chiar mai puțini ajung să și-o satisfacă. Singuraticii sunt de o sută de ori mai puternici. Nu e de mirare că picturile lui Hopper rămân atât de populare și reproduse la nesfârșit.

Citindu-i confesiunea ezitantă, începi să vezi de ce opera lui nu are doar calitatea de a convinge, ci și de a consola, mai ales când este privită în ansamblu. E adevărat că a pictat, și nu doar o dată, singurătatea unui oraș imens, unde șansele să ai o relație sunt înlăturate de nenumărate ori de sistemul dezumanizant al vieții citadine. Dar nu a pictat tot el singurătatea *ca* un oraș imens, dezvăluindu-l ca pe un loc împărțit democratic, locuit, cu sau fără voia lui, de o puzderie de suflete? În plus, strategiile tehnice pe care le folosește – perspectiva ciudată, zonele de blocaj sau de expunere – combat și ele insularitatea creată de singurătate, obligând privitorul să trăiască în imaginație o experiență de altfel cunoscută pentru imposibilitatea de a o străpunge, pentru barierele sale, pereții sticloși și ferestrele sale zidite.

Cum a explicat asta Frieda Fromm-Reichmann? „S-ar putea ca empatia celei de-a doua persoane să fie blocată de aspectul neliniștitor al simplelor emanații lăsate la suprafață de singurătatea primei persoane.“ Asta e terifiant la singurătate – presentimentul că e de-a dreptul o legătură imposibilă și sufocantă apărută într-un moment în care legătura e singurul lucru de care avem nevoie. Și totuși, Hopper surprinde un lucru deopotrivă frumos și înfricoșător. Imaginile lui nu sunt sentimentale, dar exprimă o extraordinară minuțiozitate, de parcă tot ce vedea era la fel de interesant pe cât insista el că trebuie să fie: merita toată munca, tot efortul deplorabil de a restrânge și pune pe pânză experiența. Singurătatea era ceva demn de privit. Mai mult decât atât, privitul era în sine un antidot, felul în care îndepărtai mirajul straniu al singurătății.

Note:

1 Gail Levin, *Edward Hopper: An Intimate Biography*, Rizzoli, 2007, p. 493.
2 Brian O'Doherty, *American Masters: The Voice and the Myth*, E.P. Dutton, 1982, p. 9.
3 *Hopper's Silence*, regizat de Brian O'Doherty, 1981.
4 Carter Foster, *Hopper's Drawings*, Whitney Museum/Yale University Press, 2013, p. 151.
5 În engleză, cuvântul *window* este format din *wind* (vânt) și *eye* (ochi).

6 Joyce Carol Oates, „Nighthawk: A Memoir of Lost Time“, *Yale Review*, vol. 89, nr. 2, aprilie 2001, pp. 56–72.

7 Deborah Lyons, *Edward Hopper: A Journal of His Work*, Whitney Museum of American Art/W.W. Norton, 1997, p. 63.

8 Harry Stack Sullivan, *The Interpersonal Theory of Psychiatry*, Routledge, 2001, p. 290. *Vezi* și ediția în limba română: *Teoria interpersonală a psihiatriei*, traducere din engleză de Laura Netea, Trei, București, 2018, p. 415.

9 Frida Fromm-Reichmann, „On Loneliness“, *Psychoanalysis and Psychotherapy: Selected Papers of Frieda Fromm-Reichmann*, Dexter M. Bullard (ed.), University of Chicago Press, 1959, p. 325.

10 *Frida Fromm-Reichmann, „On Loneliness“, Psychoanalysis and Psychotherapy: Selected Papers of Frieda Fromm-Reichmann, Dexter M. Bullard (ed.), University of Chicago Press, 1959, p. 327–328.*

11 *Frida Fromm-Reichmann, „On Loneliness“, Psychoanalysis and Psychotherapy: Selected Papers of Frieda Fromm-Reichmann, Dexter M. Bullard (ed.), University of Chicago Press, 1959, p. 330–331.*

12 Robert Weiss, *op. cit.*, pp. 11–13.

13 Katherine Kuh, *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, Harper & Row, 1960, p. 131.

14 Interviu cu Edward Hopper și Arlene Jacobowitz, 29 aprilie 1966, din „Listening to Pictures“, expoziție de la Brooklyn Museum; Brooklyn Museum, Archives of American Art, Smithsonian Institution (găzduit de Edward and Josephine Hopper Research Collection; Whitney Museum of American Art, Frances Mulhall Achilles Library).

15 Brian O'Doherty, „Portrait: Edward Hopper“, *Art in America*, vol. 52, decembrie 1964, p. 69.

16 *Brian O'Doherty, „Portrait: Edward Hopper“, Art in America, vol. 52, decembrie 1964, p. 73.*

17 Interviu cu Edward Hopper și Arlene Jacobowitz, *op. cit.*

18 Gail Levin, *op. cit.*, p. 138.

19 *Gail Levin, op. cit., p. 335.*

20 *Gail Levin, op. cit., p. 389.*

21 *Gail Levin, op. cit., p. 124–125.*

22 Edward Hopper, „Notes on Painting“, în *Edward Hopper: Retrospective Exhibition*, Alfred H. Barr Jr. *et al.* (coord.), 1 noiembrie – 7 decembrie 1933, MoMA, p. 17.

23 *Edward Hopper, „Notes on Painting“, în Edward Hopper: Retrospective Exhibition, Alfred H. Barr Jr. et al. (coord.), 1 noiembrie – 7 decembrie 1933, MoMA, p. 17.*

24 Gail Levin, *op. cit.*, pp. 348–349.

25 Katherine Kuh, *op. cit.*, pp. 134–135.

Capitolul 3
Vocea ta îmi deschide inima

Nu am locuit în Brooklyn prea mult. Prietenul în apartamentul căruia îmi găsisem locul s-a întors din L.A. și a trebuit să mă mut într-un apartament mic dintr-un cartier înverzit din East Village. Schimbarea de mediu a marcat o altă fază a singurătății; o perioadă în care vorbirea a devenit o încercare din ce în ce mai periculoasă.

Dacă nu te atinge nimeni, cuvintele sunt cel mai apropiat contact pe care îl poți avea cu o altă ființă umană. Aproape toți locuitorii orașelor participă zilnic la partitura vocilor, uneori cântând aria, însă cel mai des corul, tot acel du-te-vino de mici schimburi de vorbe cu oameni complet necunoscuți. Ironia face ca atunci când ai parte de intimități mai mari și mai satisfăcătoare, aceste schimburi cotidiene să treacă aproape neobservate, pe nesimțite. Doar atunci când suntem afectați de lipsa profundă a relațiilor personale ajunge ea să aibă proporții diferite și riscuri mai mari.

Ajunsă în America, făceam multe greșeli când vorbeam, fiind stângace când primeam câte ceva și gafând când voiam să ofer. În fiecare dimineață mergeam în Tompkins Square Park să cumpăr o cafea, trecând în drumul meu pe lângă fântâna Temperance și spațiul prevăzut pentru câini. Pe East 9th Street era o cafenea care avea vedere spre o grădină publică, în care fuseseră plantate sălcii plângătoare. Acolo mergeau des exclusiv oameni care se holbau în laptopurile lor ca niște scoici, așa că părea un spațiu sigur, în care starea mea de solitudine nu prea avea cum să fie expusă. Și totuși, în fiecare zi se întâmpla același lucru. Făceam o comandă la îndemână, alegând cafeaua lungă care stătea scrisă cu litere mari din cretă pe tăblița de la intrare. De fiecare dată, fără excepție, barmanul era nedumerit și îmi cerea să repet comanda. Asta mi s-ar fi părut amuzant în Anglia, sau poate m-ar fi iritat, poate nici nu aș fi băgat de seamă, dar în acea toamnă, ritualul a ajuns să-mi intre pe sub piele, lăsând în urmă mici fărâme de neliniște și rușine.

Era prostesc să mă supere un lucru așa de neînsemnat, mica urmă de înstrăinare apărută atunci când vorbești aceeași limbă cu alți oameni, însă cu inflexiuni puțin diferite, parcă dintr-un alt unghi. Wittgenstein vorbește

pentru toți cei izolați când spune: „Convențiile tacite de care depinde înțelegerea limbajului comun sînt enorm de complicate.“[1] Nu reușeam să respect acele convenții, convențiile tacite, așa că eram expusă ca un element alogen; cineva care nu cunoaște limbajul secret este *mediocru* sau *slab*.

În anumite momente, să fii afară și să nu îți găsești locul poate fi o sursă de satisfacție, chiar plăcere. Există anumite tipuri de solitudine care îți dau un răgaz de la singurătatea profundă, un fel de vacanță, dacă nu un leac împotriva ei. Uneori, o luam la pas pe sub stâlpii de susținere ai Williamsburg Bridge sau urmăream cursul East River până când apărea sediul masiv și argintiu al Națiunilor Unite. Atunci reușeam să îmi uit sinele deplorabil, devenind transparentă și neîngrădită precum ceața purtată în derivă de curenții orașului. Nu simțeam asta când eram în apartamentul meu, ci doar afară, când eram complet singură ori pierdută într-o mulțime.

În astfel de situații, nu mai eram împovărată de singurătate și de senzația că făcusem ceva greșit, nici de agitația provocată de stigmat și prejudecăți sau de vizibilitate. Dar nu dura mult și iluzia uitării de sine era spulberată, așa că mă întorceam la mine și la sentimentul devastator de lipsă. Uneori mă stârnea ceva vizual – până și gestul firesc și inofensiv a doi îndrăgostiți care se țineau de mână. Dar cel mai des avea legătură cu limbajul, cu nevoia de a comunica, de a înțelege și de a mă face înțeleasă prin intermediul vorbirii.

Intensitatea reacțiilor mele – uneori o roșeață, de multe ori o explozie de panică – era o mărturie a prudenței excesive și a felului în care începuse să se deformeze percepția mea despre interacțiuni. În corpul meu, un sistem de măsură identificase pericolul, și micile breșe de comunicare erau înregistrate ca potențiale pericole de nedepășit. Fiind refuzată fără drept de apel, urechile mi se obișnuiseră cu sunetul respingerii. Atunci când venea în doze mici de-a lungul zilei, o parte esențială din mine se chircea și izola, pregătită să dispară nu la nivel fizic, ci să se afunde în adâncimile sinelui.

Nu mă îndoiesc că părea ridicol să fiu atât de sensibilă. Dar era chinuitor să vorbești și să nu fii înțeles și mi se activau cele mai adânci temeri despre singurătate. *Nimeni nu te va înțelege niciodată. Nimeni nu vrea să audă ce ai de spus. De ce nu te integrezi, de ce trebuie să ieși în evidență?* Nu e greu să înțelegi de ce o persoană pusă în această situație nu mai are încredere în limbaj, îndoindu-se de capacitatea lui de a reconcilia diferențele dintre corpuri, fiind lovit de ele, de abisul letal care se sapă între propozițiile apărute. În acest

context, prostia ar putea fi o cale de a evita dezamăgirea, la fel și a eluda durerea comunicării eșuate prin a refuza-o complet. Așa îmi explicam tăcerea crescândă, printr-o aversiune asemănătoare cu a cuiva care încearcă să evite un șoc electric repetat.

Andy Warhol ar fi înțeles această dilemă, un artist pe care îl respinsesem înainte să rămân singură. Văzusem de mii de ori serigrafiile lui cu vaci și portretele cu Mao și crezusem că nu aveau niciun sens. Le respinsesem așa cum facem de obicei cu lucrurile pe care le privim, dar nu le vedem în profunzime. Fascinația mea pentru Warhol a început abia după ce m-am mutat în New York, unde am dat din întâmplare peste câteva dintre interviurile lui televizate pe YouTube. M-a uimit cât se străduia să facă față solicitărilor exprimării.

Primul clip era din The Merv Griffin Show, din 1965, când Warhol avea treizeci și șapte de ani și ajunsese deja la apogeul artei pop. Era îmbrăcat cu un *bomber* negru, stătea și mesteca gumă, refuzând să vorbească cu voce tare și dându-și răspunsurile sub formă de șoapte pe care i le spunea la ureche lui Edie Sedgwick. *Îți faci singur clișeele*[2]?, îl întreabă Griffin, iar la auzul acestei întrebări ideale, Andy parcă renaște, dând din cap, punându-și un deget la buze și apoi mormăind un *da* spre amuzamentul publicului care aplaudă.

În al doilea interviu, înregistrat doi ani mai târziu, stă înțepenit în fața unui fundal pe care este afișat *Elvis I and II*. Întrebat dacă are curiozitatea să citească vreodată interpretări ale operei sale, răspunde printr-o clătinare afectată a capului. „Mmm, pot să răspund cu un *alalalala*?“ Camera mărește imaginea, arătând că nu este atât de neinteresat pe cât lasă vocea narcotică și indiferentă să se înțeleagă. Arată aproape călcat pe nervi, iar machiajul nu reușește să acopere nasul roșu care a fost blestemul existenței sale și pe care a încercat de nenumărate ori să îl șlefuiască prin operații estetice. Clipește, înghite în sec, își linge buzele; o căprioară în lumina farurilor, deopotrivă grațioasă și terifiată.

Warhol este mereu judecat prin prisma carapacei strălucitoare a celebrității care îl cuprinde. El s-a transformat cu succes într-un avatar ușor de identificat, așa cum serigrafiile sale cu Marilyn, Elvis sau Jackie Kennedy schimbă chipurile starurilor în trăsături ușor de reprodus la infinit. Unul dintre lucrurile interesante ale operei lui este că, odată ce te oprești din privit, sinele real, vulnerabil, uman rămâne vizibil, exercitându-și presiunea și farmecul asupra privitorului.

Avusese probleme cu vorbitul încă de la început. Deși iubea bârfa și era atras încă din copilărie de vorbitorii iscusiți, era adeseori mut, mai ales în tinerețe, făcând eforturi să comunice atât în scris, cât și în vorbire. „Cunosc un singur limbaj“, a spus cândva, uitând chiar slovaca pe care o vorbea în familie:

> […] uneori, în mijlocul conversației, mă simt ca un străin care încearcă să vorbească, pentru că am spasme în care părți ale unor cuvinte încep să mi se pară ciudate în timp ce le rostesc. Mă gândesc atunci: „Sigur nu am dreptate – asta sună foarte ciudat. Nu știu dacă ar trebui să încerc să termin cuvântul sau să îl transform în altceva. Dacă iese corect, o să fie bine; dar dacă iese greșit, o să par un idiot.“ Și așa devin confuz pe la mijlocul cuvintelor care depășesc o silabă, încercând să le acopăr cu alte cuvinte… Abia vorbesc ce vorbesc acum.[3]

În ciuda incapacității sale, Warhol era fascinat de felul în care își vorbeau oamenii. Spunea: „Pentru mine, guralivii sunt fascinanți, pentru că iubesc discuțiile frumoase.“[4] Arta lui a pătruns în atâtea medii diferite, printre care filmul, fotografia, pictura, desenul, sculptura, încât e ușor să ignori cât de mare era partea pe care o dedica vorbirii umane. În carieră, Warhol a făcut peste patru mii de înregistrări audio. Pe unele le-a pus la păstrat, dar altele au fost transcrise de asistenți și publicate în cărți, inclusiv câteva memorii, uriașele jurnale și un roman. Atât înregistrările publicate, cât și cele nepublicate analizează flexibilitatea limbajului, felurile și limitele lui, la fel cum filmele explorează granițele corpului fizic, marginile și deschiderile sale cărnoase.

Dacă apariția lui Warhol a fost un proces alchimic, atunci baza metalică a fost Andrej, mai târziu Andrew, Warhola, născut printre focurile combinatelor din Pittsburgh, pe 6 august 1928. A fost cel mai mic dintre cei trei fii ai lui Andrej, uneori scris Ondrej, și ai Juliei Warhola, emigranți ruteni din ceea ce era pe atunci Imperiul Austro-Ungar și este acum Slovacia. Instabilitatea lingvistică, succesiunea numelor schimbătoare sunt câteva elemente esențiale ale identității imigrante care zdruncină de la început noțiunea de soliditate a sensului dintre cuvânt și obiectul reprezentat. *Vin de nicăieri*, a spus Warhol cândva, referindu-se la sărăcie, Europa sau la mitul autodezvoltării, deși este posibil să fi făcut trimitere și la împrumuturile lingvistice din care își făcuse apariția.

Andrej ajunsese primul în America, stabilindu-se la începutul Primului Război Mondial într-o mahala slovacă din Pittsburgh, ca miner. Julia l-a urmat în 1921. Anul următor, s-a născut Pawel, cunoscut sub numele Paul. Niciun membru al familiei nu vorbea engleza, iar Paul a fost hărțuit la școală pentru accentul său și pentru stâlcirea dicției americane. Drept consecință, a dezvoltat

o greutate atât de severă în vorbire, încât chiulea de la ore de fiecare dată când trebuia să vorbească în public; o fobie care l-a făcut să renunțe, în cele din urmă, și la liceu. (La mulți ani după aceea, Andy i-a dictat secretarei Pat Hackett prin telefon un pasaj despre Paul pe care să îl treacă în jurnal: „Fratele meu vorbește mai bine decât mine, mereu a fost un vorbitor excelent.“[5])

Cât despre Julia, ea nu a prins tainele limbii niciodată, vorbind acasă în limba ruteană – o combinație de slovacă și ucraineană cu poloneză și germană. În limba maternă, era foarte guralivă, o povestitoare iscusită și o scriitoare nemaipomenită de scrisori. Era un geniu al comunicării, mutată într-o țară în care nu se putea face înțeleasă mai departe de câteva fraze, spuse într-o engleză pocită și neclară.

Încă din copilărie, Andy era recunoscut pentru talentul la desenat și pentru timiditatea notorie. Era un copil parcă aterizat din altă lume, care visa să își schimbe numele în *Andy Morningstar*. Îi purta mamei sale o mare iubire, mai ales după ce, la vârsta de șapte ani, a făcut o febră reumatică, urmată de ciuma dansului, o boală caracterizată de mișcări involuntare ale membrelor. Țintuit la pat luni întregi, el a inaugurat ceva ce avea să numească în retrospectivă prima lui *Fabrică*, acea asociație de producție și socializare pe care urma să o construiască la New York. Și-a transformat camera într-un atelier pregătit pentru notițe, colaje, desene și colorat, activități pe care Julia le servea atât din rolul de public fermecat, cât și de asistent de studio.

Pămpălău, băiatul mamei, răsfățat – genul acesta de retragere în sine își lasă amprenta asupra unui copil, mai ales dacă nu este adaptat temperamental pentru societatea în care trăiesc egalii săi sau dacă nu se conformează rolurilor de gen prestabilite. Asta i s-a întâmplat și unui viitor prieten al său, Tennessee Williams, care nu și-a găsit niciodată rolul în ierarhia mereu schimbătoare și uneori primejdioasă a școlii. În privința lui Andy, deși a avut întotdeauna prietene și nu a fost hărțuit cu adevărat, nu era dorit de cei din jur și nici vreo prezență populară pe holurile de la Schenley High School – chiar și după ce s-a înzdrăvenit în urma bolii.

Mai întâi, era vorba despre înfățișarea lui: mic, urâțel, cu un nas borcănat și părul galben șters. Boala îi umpluse pielea uluitor de albă cu pete roșu-brune. În adolescență, a trebuit să îndure umilința cauzată de acnee, care i-a adus și porecla de *Pată*. Pe lângă ciudățenia fizică, vorbea engleza, a doua limbă

cunoscută, cu un accent puternic, care indica pe loc originea lui de imigrant de Pittsburgh provenit dintr-o familie de muncitori din clasa de jos.

Pot să răspund cu un *alalalala*? Potrivit biografului său, Victor Bockris, Andy nu a reușit să se facă înțeles din tinerețe până la maturitate, spunând „ats“[6] în loc de „that is“, „jeetjet“ pe post de „did you eat?“ și „yunz“ pentru „all of you“.[7] Unul dintre profesorii lui a descris mai târziu fenomenul drept „mutilarea limbii engleze“. De fapt, vorbea atât de prost, încât până și la școala de arte se baza pe prieteni să îl ajute la scrierea eseurilor, presupunând că înțelegea temele primite.

Nu este ușor să îl evoci pe Andy din anii ’40. El zăbovește în prag ca o prezență ușoară, înfășurată în costumul alb ca frișca, din catifea reiată, cu mâinile împreunate într-un semn de rugăciune îndreptat spre obraz – o poziție copiată de la idolul său, Shirley Temple. Desigur, era gay, nu că ar fi stăpânit cineva terminologia sau ar fi avut sofisticarea ca să verbalizeze asta pe atunci. Era genul de băiat care stârnea polemici cu desenele lui încrezătoare și stilate, cu ținutele flamboaiante și aerul straniu și incomod.

După absolvire, în vara lui 1949, s-a mutat, unde altundeva, dacă nu la New York, unde a închiriat un apartament dărăpănat în St Mark’s Place, la două străzi distanță de locul în care îmi beam eu umilită cafelele dimineața. Acolo și-a început, așa cum făcuse și Hopper înaintea lui, procesul sisific de a-și construi cariera de ilustrator. Au urmat aceleași întâlniri cu redactori de ziare, cu portofolii, deși în cazul Ponositului Andy vorbim despre un portofoliu învelit în hârtie maro. A trecut prin aceeași sărăcie lucie, prin aceeași rușine de a o afișa. Își amintea (sau așa pretindea; ca multe dintre poveștile spuse de el, s-ar putea să i se fi întâmplat unui prieten) cum privea îngrozit un gândac care se strecura dintr-un sertar în care își ținea desenele, în timp ce i le arăta directorului de creație de la *Harper’s Bazaar*, care purta mănuși albe.

Pe parcursul anilor ’50, el s-a transformat, prin tenacitatea în relațiile cu ceilalți și prin mari greutăți, în unul dintre cei mai cunoscuți și mai bine plătiți artiști comerciali. În aceeași perioadă, și-a făcut loc la intersecția dintre lumea boemă și comunitatea gay. Ai crede că asta a însemnat că urmau zece ani de succes și de creștere susținută, dar a presupus multiple respingeri pe ambele fronturi. Warhol își dorea cel mai mult să fie acceptat de lumea artei și să fie adulat de unul dintre băieții frumoși de care se îndrăgostise – un soi numai bine exemplificat de Truman Capote, cu echilibrul și marele lui farmec.

Pregătit, în ciuda timidității, să se expună în contexte sociale, Andy era stânjenit de credința neclintită că arăta hidos. „Avea un complex de inferioritate notoriu“[8], i-a spus mai târziu lui Bockris unul dintre iubiții lui, Charles Lisanby. „Mi-a spus că vine de pe altă planetă și că nu știe cum a ajuns aici. Andy voia foarte mult să fie frumos, dar purta peruca aia odioasă, care nici nu îi venea bine și arăta oribil.“ Cât despre Capote, credea că Warhol este „un ratat fără speranță, cel mai singuratic și mai greu de suportat om pe care l-am întâlnit în viața mea“[9].

Născut fără speranță sau nu, a reușit pe parcursul anilor ’50 să aibă câteva relații cu bărbați, deși obișnuiau să își ia tălpășița, fiind marcați de exagerata lui indisponibilitate de a-și arăta corpul, preferând mai degrabă să privească decât să fie văzut. Cât despre lumea artei, deși a reușit să aibă parte de câteva expoziții, desenele lui erau respinse din cauză că păreau prea comerciale, exagerate, triviale, neconvingătoare; una peste alta, prea gay pentru atmosfera homofobă și machistă a vremii. Erau timpurile expresionismului abstract, dominat de Jackson Pollock și Willem de Kooning, ale căror principale teme erau seriozitatea și sentimentele, straturile profunde care se întrevedeau dincolo de superficialitatea imaginii. Desenele frumoase cu pantofi aurii nu puteau fi decât un pas înapoi, o trivialitate sau o frivolitate, deși reprezentau, de fapt, prima treaptă spre diferențiere a lui Warhol, opoziția dintre adâncime și suprafață.

Singurătatea diferenței, singurătatea de a fi nedorit, singurătatea de a nu fi primit în cercurile magice ale legăturilor și acceptării – grupurile sociale și profesionale, brațele larg deschise. Mai există un detaliu, locuia cu mama lui. În vara anului 1952, Julia tocmai ajunsese în Manhattan (mi-ar plăcea să spun că venise cu un camion de înghețată, dar asta fusese o altă vizită). Andy abia se mutase în apartamentul lui și ea era neliniștită că nu putea să aibă singur grijă de sine. Cei doi împărțeau un dormitor, așa cum făcuseră și când se îmbolnăvise în copilărie, dormeau pe saltele gemene, întinse pe podea, și restabileau astfel vechea colaborare din Fabrică. Mâna Juliei apare peste tot în munca lui Warhol; de fapt, literele ei imprevizibile i-au adus câteva premii. Nu avea calități de gospodină. Atât apartamentul în care stăteau, cât și următorul, mai mare, au ajuns foarte curând într-o stare mizerabilă, ca un labirint urât mirositor, umplut până la refuz cu turnuri clătinătoare de hârtie, în care își

găsiseră cuibul nici mai mult, nici mai puțin de douăzeci de pisici siameze, toate, în afară de una, numite Sam.

*

De ajuns. La începutul anilor ’60, Warhol s-a reinventat. În loc să continue desenele fanteziste cu pantofi pentru revistele de modă și campaniile publicitare pentru magazinele universale, a început să facă picturi plate, ca niște bunuri de consum, dubios de exacte, cu obiecte și mai vrednice de dispreț, cum ar fi cele de uz casnic, pe care oricine din America le cunoștea și folosea zilnic. Începând cu o serie de doze de cola, a ajuns repede la conservele cu supă de la Campbell, etichete alimentare și bancnote, adică exact lucrurile pe care le găsea în dulapurile mamei sale. Erau lucruri urâte, nedorite, care nu și-ar fi găsit locul într-o galerie imaculată.

Nu a fost creatorul a ceea ce a devenit peste noapte arta pop, însă este considerat cel mai cunoscut și mai carismatic adept al acesteia. Jasper Johns făcuse primul lui steag american dezordonat, pictat în encaustic în 1954, și amândoi erau expuși la galeria Leo Castelli din New York în 1958. Robert Rauschenberg, Robert Indiana și Jim Dine au avut toți expoziții în oraș până la sfârșitul lui 1960, iar în 1961, Roy Lichtenstein, un alt pictor expus la Castelli, a îndrăznit chiar mai mult în termeni de execuție și conținut, renunțând cu totul la liniile de pensulă care înfățișau oameni în expresionismul abstract, pentru a picta primul lui Mickey Mouse gigantic, *Look Mickey*, un desen animat reprodus (deși, având în vedere ajustările și clarificările făcute de Lichtenstein, un cuvânt mai bun ar fi purificat) în uleiuri, până la tehnica de tipărire cu puncte Ben-Day[10], care avea să devină în curând marca stilului său.

Am putea vorbi despre noutatea șocului, dar o parte din motivul pentru care arta pop a fost întâmpinată cu ostilitate, creând tensiuni între artiști, curatori și critici deopotrivă, este că arăta la o primă privire ca o categorie eronată, o prăbușire dureroasă a graniței aparent statornice dintre cultura înaltă și cea joasă, dintre gusturile bune și cele rele. Însă întrebările pe care Warhol le punea cu noua sa artă mergeau mai departe decât orice încercare facilă de a șoca sau sfida. Picta lucruri de care era atașat emoțional, poate chiar le iubea; obiecte a căror valoare nu venea din raritatea sau unicitatea lor, ci din capacitatea de a te încrede în ele. Așa cum și-a formulat intenția mai târziu, în autobiografia fermecător de ciudată, *The Philosophy of Andy Warhol*, în ritmul preluat de la

Gertrude Stein, al cărei adept era: „Toate dozele de cola sunt la fel și toate sunt bune.“[11]

Asemănarea cu alții, în special pentru un imigrant, un băiat timid extrem de conștient de eșecurile adaptării sale, este o stare pe care o vrea cu disperare. Este exact antidotul împotriva durerii de a fi unic, singur, *singulus*[12], rădăcina din care apare cuvântul singurătate. Diferența lasă loc pentru apariția dezamăgirii; asemănarea te protejează împotriva durerii ascuțite și a disprețului pe care le simți dacă ești respins sau desconsiderat. O bancnotă de un dolar nu e cu nimic diferită de celelalte, dacă un miner bea cola, asta fac și șefii de companii și starurile de cinema. E același impuls democratic și incluziv care l-a făcut pe Warhol să vrea să numească arta pop artă comună, sau care l-a făcut să declare: „Dacă nu este toată lumea frumoasă, atunci nimeni nu este.“[13]

Warhol a pus accentul pe strălucirea asemănării tot atât de mult cât a făcut-o ca să arate potențiala tulburare obținută prin multiplicarea obiectelor comune – un bombardament generativ de imagini repetate în palete de culori oscilante. În 1962, a descoperit procesul mecanic și deosebit de riscant al serigrafiei. Acum se putea descotorosi cu totul de imaginile pictate manual, transformând fotografiile în printuri prin intermediul unor șabloane profesioniste. În acea vară, a umplut sufrageria/dormitorul/studioul noii sale case de pe Lexington Avenue cu sute de imagini înfățișându-i pe Marilyn și Elvis, cu fețele rulate pe pânze și acoperite cu tonuri stropite de roz, liliachiu, roșu închis, fucsia și verde pal.

„Motivul pentru care pictez în acest fel este dorința mea de a fi ca o mașinărie. Simt că orice aș face și fac ca o mașinărie mi se potrivește“[14], i-a spus lui Gene Swenson într-un interviu pentru *Art News* un an mai târziu.

AW: Cred că toată lumea ar trebui să fie o mașinărie și toată lumea ar trebui să placă pe toată lumea.
GS: La asta se rezumă arta pop?
AW: Da. Înseamnă să îți placă lucrurile.
GS: Și să îți placă lucrurile înseamnă să funcționezi ca o mașinărie?
AW: Da, pentru că faci același lucru mereu. O repeți la nesfârșit.
GS: Și ești de acord cu asta?
AW: Da.

A plăcea: a simți atracție. A fi ca: a fi similar sau identic, cu origine comună sau de aceeași teapă. *Toată lumea ar trebui să placă pe toată lumea*: unica dorință care stă în spatele abundenței de obiecte la fel de plăcute, fiecare dorit, fiecare, de preferat, la fel.

Dorința de a se transforma într-o mașinărie nu a luat sfârșit odată cu apariția artei. Exact când începuse să picteze primele doze de cola, Warhol și-a schimbat și imaginea, prefăcându-se într-un produs. În anii ’50, se situase pe drumul dintre Ponositul Andy și forma lui mai dandy, îmbrăcată în costume și bluze adeseori identice și scumpe de la Brooks Brothers. Și-a sistematizat și rafinat înfățișarea, apelând, nu așa cum se obișnuiește, la punctele forte, ci scoțând în evidență elementele față de care se simțea cel mai jenat și mai nesigur. Nu a renunțat la propria individualitate și nici nu a încercat să adopte o imagine banală. În schimb, a evoluat conștient către o entitate ușor de reprodus, exagerându-și aspectul fizic ca să creeze un portret-robot sau un simulacru, în spatele căruia să se adăpostească și pe care să îl expună în fața lumii cu ușurință.

Respins de galerii din cauză că era efeminat, gay, și-a accentuat mișcările elegante, încheieturile mobile și mersul ușor și săltat. Își așeza perucile puțin într-o parte, pentru a le face simțită prezența, și își exagera ciudățenia vorbirii, rostind cuvintele mormăit – atunci când alegea să vorbească. Potrivit criticului John Richardson: „Se făcea cu vulnerabilitatea lui și anticipa și neutraliza astfel ironiile. Nimeni nu putea să *facă mișto* de el. O făcuse deja singur.“[15] Și noi anticipăm criticile în diferite moduri, însă devotamentul și meticulozitatea prin care Warhol își intensifica defectele sunt foarte rare, atestând atât curajul, cât și frica lui imensă de respingere.

Noul Andy a fost ușor de recunoscut; o caricatură care putea fi clonată după bunul plac. De fapt, în 1967, a făcut exact acest lucru, trimițându-l în secret pe actorul Alan Midgette deghizat în Warhol pentru a asista la un tur de prelegeri universitare în locul său. Cu o geacă de piele, o perucă albicioasă și ochelari Wayfarer, mormăindu-și discursurile, Midgette nu a stârnit suspiciunea nimănui până să devină leneș și să nu mai folosească fondul de ten deschis la culoare și cu o acoperire puternică pentru care Andy era faimos.

Multiplii Andy, ca multiplele serigrafii cu Marilyn și Elvis, ridică problema originalității și a duplicității din care apare celebritatea. Însă nevoia de a te transforma într-o mașinărie sau a te clona înseamnă să îți dorești să te eliberezi de sentimentele și nevoile omenești, adică de apreciere și iubire. „Mașinăriile au mai puține probleme. Mi-ar plăcea să fiu una, ție nu?“[16], a întrebat într-un interviu din *Time*, în 1963.

Operele lui Warhol de la maturitate, în toate mediile pe care le-a folosit, de la serigrafiile cu dive la filmele himerice, apărute ca prin magie, pendulează încontinuu între emoție și onestitate. Se nasc, de fapt, din dorința de a sabota, desface și reface noțiunile plictisitoare despre autenticitate, sinceritate sau exprimare personală. Lipsa de afecte este tot atât de mult o parte din înfățișarea lui Warhol, din *gestalt*, cât contribuie și la recuzita fizică pe care o folosea ca să se joace pe sine. În cei unsprezece ani și opt sute șase pagini de jurnal, răspunsul pe care îl oferă în fața scenelor emoționante sau dureroase este aproape invariabil *a fost abstract* sau *m-am rușinat atât de mult*.

Cum s-a întâmplat asta? Cum a devenit Ponositul Andy, cu nevoile și plângerile lui, marele maestru lipsit de emoții al artei pop? Transformarea în mașinărie însemna și să ai relații cu mașinăriile, să folosești dispozitive fizice ca să umpli spațiul inconfortabil și imposibil de suportat dintre sine și lume. Warhol nu ar fi putut să obțină impenetrabilitatea, detașarea pentru care era invidiat, fără să folosească aceste substitute cuceritoare pentru intimitate și dragoste.

În *The Philosophy of Andy Warhol*, el explică în termeni preciși cum l-a eliberat tehnologia de nevoia copleșitoare de oameni. La începutul acestei laconice, ușurele și chiar amuzante cărți (care se deschide cu mărturia tulburătoare: „B este oricine mă ajută să-mi pierd vremea. B este oricine și eu sunt un nimeni. Eu și B.“[17]), Warhol face o retrospectivă a copilăriei sale, amintindu-și-o pe *babushka* și batoanele de ciocolată Hershey, păpușile de hârtie ascunse sub pernele lui. Nu era neapărat popular, și chiar dacă avea câțiva prieteni buni, nu se apropia de nimeni. „Îmi doream să fiu, pentru că îi vedeam pe copii spunându-și problemele unul altuia și mă simțeam lăsat pe dinafară. Nimeni nu avea încredere în mine – nu eram genul în care să ai încredere, bănuiesc“[18], a mai adăugat el întristat.

Asta nu este neapărat o confesiune. Plutește ușor, ca o piesă sau o parodie despre despovărare, deși se contopește cu singurătatea, cu dorința de apropiere și discuții mai multe sau mai profunde. În același timp, el continuă să dea detalii despre primii ani în Manhattan. Încă își dorea oameni în preajmă pe atunci, voia ca ei să se deschidă și să îi împărtășească *problemele* greu de spus și pe cele ascunse. Se tot gândea că aveau să îi devină prieteni chiar colegii de apartament, ca apoi să descopere că ei erau doar în căutarea cuiva care să își

plătească partea din chirie, o informație care l-a făcut să se simtă exclus și l-a întristat.

> În acele momente din viață în care eram extrem de sociabil și căutam prietenii la cataramă, nu găseam pe nimeni care să îmi împărtășească dorința, așa că exact atunci când rămâneam singur, simțeam cel mai mult că nu mai vreau asta. În clipa în care hotăram că îmi era mai bine pe cont propriu și nu voiam să îmi spună nimeni problemele lui, atunci începeau toți necunoscuții să fugă după mine. […] Imediat ce am devenit un lup singuratic în propria minte, au început să apară „discipolii".[19]

Dar acum avea, ironic, o problemă personală, faptul că toți acei prieteni noi îi spuneau prea multe. În loc să le asculte problemele cu empatie, așa cum sperase să se întâmple, a simțit că se răspândeau ca niște microbi asupra lui. A mers la un psihiatru să vorbească despre asta și pe drumul de întoarcere s-a oprit la Macy's – dacă ai dubii, cheltuiește, ăsta era mottoul lui – a cumpărat un televizor RCA de 50 de centimetri, alb-negru, primul din viața lui.

Cine are nevoie de psiholog? Dacă ținea televizorul pornit când vorbeau oamenii, era protejat suficient de mult cât să nu se implice, un proces pe care l-a considerat *magic*. De fapt, era un amortizor care funcționa în mai multe feluri. Capabil să atragă sau să respingă compania cu o simplă apăsare de buton, a descoperit că asta îl ajuta să îi pese mai puțin de apropierea oamenilor, lucru care i se păruse dureros în trecut.

Asta e o poveste ciudată, mai degrabă înțeleasă ca parabolă, adică modul în care este articulat un anumit tip de existență. Este vorba despre a-ți dori și a refuza: nevoia ca oamenii să se deschidă în fața ta și apoi să se oprească, nevoia să refaci granițele sinelui, să separi și să controlezi. Înseamnă să ai o personalitate care pe cât tânjește, pe atât se teme să fie absorbită de prezența altcuiva; să fii sufocat sau inundat, să consumi sau să fii infectat de încurcăturile și dramele vieții altcuiva, de parcă exact cuvintele ar fi agenți patogeni.

Acesta este mecanismul de atragere și respingere al intimității, pe care Warhol l-a văzut mai ușor de modelat odată ce și-a dat seama care erau posibilitățile de mediere oferite de mașinării, capacitatea lor de a umple un spațiu emoțional liber. Primul TV a fost pentru el un surogat pentru iubire și panaceul dezamăgirilor provocate de aceasta, pentru durerea provocată de respingere și abandon. Îi dădea un răspuns la dilema expusă în primele rânduri din *The Philosophy*: „Am nevoie de B, fiindcă nu pot fi singur. Poate doar când dorm. Atunci nu pot fi cu nimeni."[20] – o singurătate ca o sabie cu două tăișuri, în care

frica de apropiere se opune groazei de solitudine. Fotograful Stephen Shore își amintea cât de tare-l mirase, în anii ’60, rolul intim pe care-l juca televizorul în viața lui Warhol: „Era incredibil și emoționant că el, Andy Warhol, abia întors de la o petrecere care ținuse până în zori sau de la mai multe în aceeași noapte, își deschidea televizorul și plângea până adormea, uitându-se la un film cu Priscilla Lane, ca apoi să intre mama lui și să i-l închidă.“[21]

Să devii o mașinărie, să te ascunzi în spatele uneia, să o folosești pe post de însoțitor sau consilier în comunicare și crearea de legături cu alți oameni. Andy se situa, ca de obicei, în avangardă, pe valul schimbării culturale, abandonându-se unui fenomen care avea să devină curând obsesia zilelor noastre. Atașamentul lui prefigurează și instituie deopotrivă vremea automatizării – fixația narcisistă și euforică pentru ecrane, cedarea totală a vieților noastre emoționale în fața dispozitivelor tehnologice și a diferitelor invenții.

Deși mă aventuram în fiecare zi la o plimbare de-a lungul râului, îmi petreceam din ce în ce mai mult timp întinsă pe canapeaua portocalie din apartament, cu laptopul sprijinit de picioare, uneori scriind e-mailuri sau vorbind pe Skype, dar cel mai des colindând încăperile internetului, uitându-mă la piesele adolescenței mele sau pierzându-mi orele și stricându-mi vederea pe site-uri cu haine de firmă pe care nu mi le permiteam. Aș fi fost pierdută fără MacBookul meu, care promitea să îmi facă rost de legături și îmi umplea treptat golul lăsat în urmă de iubire.

Pentru Warhol, televizorul de la Macy’s era doar primul dintr-o listă lungă de surogate și intermediari. De-a lungul anilor, s-a folosit de mai multe dispozitive – de la aparatul fix Bolex de 16 mm, pe care a înregistrat serigrafiile din anii ’60, la Polaroidul de care nu s-a mai lipsit la petrecerile din anii ’80. O parte din fascinație venea din faptul că avea ceva de ascuns în public. Se comporta ca servitorul, consortul sau compania mașinăriilor, fiindcă își dorea invizibilitatea, o mască-recuzită ca peruca și ochelarii. Potrivit lui Henry Geldzahler, care l-a întâlnit pe Warhol în anul de tranziție 1960, chiar înainte să își înceapă transformarea:

> Era un pic mai sincer, dar nu exagerat. Se ascundea mereu. Când a început să folosească reportofonul, aparatul de fotografiat și de filmat, Polaroidul, a devenit clară distanța pe care i-o oferea tehnologia. Îndepărta mereu oamenii ușor. Avea întotdeauna un cadru prin care să îi observe de la depărtare. Dar nu asta își dorea, ci să se asigure că ei nu îl puteau vedea prea clar. Practic, toate dispozitivele personalității lui, toate refuzurile și invențiile de precauție se reduceau la: nu mă înțelege, nu mă examina, nu mă analiza. Nu te apropia prea mult, fiindcă nu știu ce o să găsești

acolo și nici nu vreau să mă gândesc la asta. Nu sunt sigur că mă plac. Nu îmi place de unde vin. Acceptă-mă așa cum sunt.[22]

Dar spre deosebire de televizor, care era un mediu static și domestic, un biet transmițător, noile mașinării îi permiteau să înregistreze lumea din jurul lui, să imortalizeze și să strângă mizeria ascunsă și dezordonată a experienței. Preferatul lui era reportofonul, un dispozitiv care i-a modificat atât de mult nevoia de oameni, încât l-a poreclit *soția mea*.

Nu m-am căsătorit până în 1964, când mi-am luat primul reportofon. Soția mea. Eu și reportofonul suntem căsătoriți de zece ani deja. Când spun „noi", mă refer la mine și la reportofon. Mulți oameni nu înțeleg. […] Cumpărarea lui a însemnat stârpirea oricărei urme de emoție, dar m-am bucurat să fac asta. Nimic nu a mai fost o problemă, pentru că problemele însemnau înregistrări bune și, când o problemă se transformă într-o înregistrare bună, nu o mai poți considera o problemă.[23]

Magnetofonul pe care l-a primit cadou în 1965 de la Philips a fost intermediarul ideal. Felul în care îi îndepărta pe oameni cu o singură mișcare îi servea drept amortizor, deturnând și inoculând în același timp fluxul de cuvinte potențial contagioase sau invazive care îl agitaseră enorm înainte să își cumpere televizorul. Warhol ura risipa și adora să facă artă din materiale pe care alți oameni le considerau inutile, dacă nu chiar gunoaie. Acum îi putea capta pe cei sociabili, pe proto-superstarurile care începuseră să roiască în jurul lui, depozitându-le esențele spontane, efluviile carismatice în mediul magnetofonului.

Nu mai lucra de acasă, pictând portretele mamei lui, ci își mutase atelierul la etajul cinci al unui depozit murdar, sărăcăcios și abia mobilat de pe East 47th Street, în partea săracă a centrului, aproape de Națiunile Unite. Pereții scorojiți erau acoperiți meticulos cu folie argintie, cu bandă de film Mylar argintie și vopsea argintie.

Fabrica de Argint era cel mai bun mediu pentru socializare și cel mai puțin delimitat dintre locurile în care muncise Warhol. Era în permanență ticsit cu oameni: care dădeau o mână de ajutor sau își pierdeau vremea, care se tolăneau pe canapea sau vorbeau la telefon când Andy lucra într-un colț, făcând serii de Marilyn sau tapete cu vaci, oprindu-se mai mereu să întrebe trecătorii ce părere aveau că ar trebui să facă în continuare. Stephen Shore a mai spus: „Bănuiala mea este că îl ajuta la muncă faptul că avea oameni în jur și că se desfășurau activități prin preajma lui."[24] Și chiar Andy a mărturisit: „Nu prea simt că toți oamenii care stau în jurul meu la Fabrică mă înconjoară. Mai degrabă eu mă

învârt împrejurul *lor*. […] Simt că stăm într-un spațiu gol aici, e minunat. Îmi place să stau într-un gol, asta îmi permite să lucrez singur."[25]

Singur în mulțime; însetat după companie, însă circumspect în privința atingerii – nu e surprinzător că în anii respectivi de la Fabrica de Argint Warhol și-a câștigat porecla *Drella*, o combinație între *Cinderella*, fata abandonată în bucătărie când toți ceilalți merg la bal, și Dracula, care se hrănește cu esența vieții altor ființe umane. Fusese mereu lacom în privința altora, mai ales dacă erau frumoși, faimoși, puternici sau inteligenți. Își dorise mereu apropierea, accesul, privelișteа mai clară. (Mary Woronov spune în terifianta autobiografie *Swimming Around* despre anii amfetaminei la Fabrică: „Andy era oribil. […] Chiar arăta ca un vampir: alb, gol, așteptând să fie umplut, incapabil să găsească vreo urmă de mulțumire. Era un vierme alb – mereu înfometat, rece, în mișcare și răsucire."[26]) Avea instrumentele necesare să posede, ameliorându-și singurătatea fără a se pune vreodată în pericol.

*

Limbajul este comun. Nu este posibil să ai un limbaj propriu. Aceasta este teoria propusă de Wittgenstein în *Cercetări filozofice*[27], o replică la noțiunea lui Descartes de sine captiv în corp și nesigur că există altcineva. Imposibil, spune Wittgenstein. Nu putem gândi fără limbaj, iar limbajul este prin natură un joc public, atât în termeni de învățare, cât și de transmitere.

Însă în ciuda naturii sale împărtășite, limbajul este și periculos, o încercare cu potențial de izolare. Jucătorii nu sunt toți egali. De fapt, Wittgenstein nu era nici pe departe un exemplu de succes, trecând frecvent prin dificultăți mari de comunicare și exprimare. Într-un eseu despre frică și limbajul public, Rei Terada descrie o scenă repetată pe parcursul vieții lui Wittgenstein, în care el începea să se bâlbâie când încerca să se adreseze unui grup de colegi. În cele din urmă, mormăiala lui se transforma într-o tăcere încordată, în timpul căreia se lupta în muțenia lui cu gândurile, gesticulând în același timp de parcă ar fi vorbit clar încă.

Frica de a fi neînțeles sau de a eșua în crearea sensului îl bântuia pe Wittgenstein. Așa cum observă Terada, „încrederea în puterea și caracterul public al limbajului coexistau, se pare, cu așteptarea cumplită de a rămâne el însuși neinteligibil"[28]. Avea o spaimă de anumite tipuri de limbaj, mai ales de „vorbele goale și lipsa de sens", de discuțiile cărora le lipsea substanța sau care nu generau, la rândul lor, înțelesuri.

Ideea că limbajul este un joc la care anumiți participanți sunt mai pricepuți decât alții are o influență asupra controversatei legături dintre singurătate și exprimare. Eșecurile de exprimare, întreruperile în comunicare, neînțelegerile, episoadele de tăcere, bâlbâiala și mormăiala, uitarea cuvintelor, chiar și imposibilitatea de a prinde o glumă – toate aceste lucruri invocă singurătatea, amintindu-ne mijloacele nesigure, imperfecte, în care ne exprimăm față de ceilalți. Ne sabotează echilibrul social, făcându-ne să ne simțim ca niște bieți intruși.

Deși Warhol împărtășea aceleași probleme cu Wittgenstein pe partea de discurs, avea o simpatie încăpățânată față de erorile de limbaj. Era fascinat de limbajul gol sau deformat, de bârfe și vorbe în vânt, de întreruperi și petice în conversație. Filmele pe care le-a făcut la începutul anilor '60 sunt pline de oameni care nu înțeleg sau nu se ascultă unul pe celălalt, un proces de investigație care s-a rafinat odată cu apariția magnetofonului. Primul lucru pe care l-a făcut cu noua *soție* a fost o carte intitulată *a, a novel*, compusă în întregime din discuții înregistrate. Era un tur de forță care celebra vorbele goale și neinteligibile, în jurul cărora singurătatea plana ca o mare de ceață.

În ciuda declarației din titlu, cartea nu este un roman *per se*. În primul rând, nu este ficțiune. Nu are o intrigă și nici nu a presupus o muncă de creație, cel puțin, nu în sensul obișnuit al cuvântului. La fel ca picturile cu obiecte nepotrivite sau filmele statice ale lui Warhol, cartea sfidează regulile de conținut și termenii în care sunt compuse și menținute categoriile.

A fost făcută ca un omagiu adus lui Ondine, Robert Olivo, poreclit Pope, regele incontrolabil al *speedului*[29] și cel mai înzestrat dintre vorbitorii de la Fabrică. Șarmant și irezistibil, el a apărut în multe filme făcute de Warhol, printre care și cunoscutul *Chelsea Girls*, în care poate fi văzut în unul dintre accesele lui celebre de furie dându-i două palme Ronei Page fiindcă îl numise impostor.

Ondine era argint viu. O fotografie făcută în preajma apariției cărții *a* îl surprinde într-un moment de liniște, pe stradă, cu capul întors spre obiectivul camerei – un bărbat frumos, cu ochelari de aviator și tricou negru, cu părul buclat căzându-i pe frunte și o geantă de voiaj agățată de umăr. Gura lui schițează o îmbufnare-rânjet pe care Warhol o descrie în *POPism*: „Specifică lui Ondine, un fel de cioc de rață confuză, cu riduri adânci provocate de zâmbet în jurul lui."[30]

Planul inițial era să îl urmărească timp de douăzeci și patru de ore. Înregistrarea a început în după-amiaza zilei de vineri, 12 august 1965, dar după douăsprezece ore și în ciuda consumului susținut de amfetamină, Ondine a început să obosească („m-ai terminat“[31]). Restul a fost înregistrat mai târziu, în trei ședințe, pe parcursul verii lui 1966 și a lunii mai din 1967. Cele douăzeci și patru de casete au fost transcrise de patru dactilografe diferite. Grupul era format din Maureen Tucker, care a devenit mai târziu toboșară în The Velvet Underground, Susan Pile, studentă la Barnard, și două liceene. Ele și-au îndeplinit misiunea în mai multe feluri, unele reușind să identifice vorbitorii aleatoriu și celelalte nereușind să distingă deloc vocile. Niciuna nu era dactilografă de profesie. Tucker a refuzat să transcrie înjurăturile, iar una dintre mamele celorlalte fete a aruncat o secțiune întreagă, fiind oripilată de limbaj.

Warhol a insistat ca toate erorile să fie păstrate, alături de multele nepotriviri de transcriere și ortografie. Prin urmare, *a* rezistă, dacă nu chiar se opune producerii de înțelesuri. Devii confuz dacă o citești, te amuzi, ești uimit, ești pierdut, plictisit, înfuriat, emoționat; cartea seamănă cu un curs intensiv despre cum limbajul unește și izolează, îmbină și exclude.

Unde ne aflăm? E greu de spus. Pe stradă, într-o cafenea, într-un taxi, pe terasa unui acoperiș, într-o cadă, la telefon, la o petrecere, înconjurați de oameni care se îndoapă cu pastile și ascultă operă cu difuzoarele date la maximum. Toate locurile reprezintă același lucru, imperiul Fabricii de Argint. Trebuie să-ți imaginezi interioarele. Nimeni nu descrie locul, așa cum într-o conversație nu se oprește nimeni să treacă în revistă obiectele din camera în care se află.

Efectul obținut este ca în urma unui naufragiu într-o mare de voci, o navigare printre vorbe care nu aparțin nimănui. Voci în fundal, voci care se întrec să găsească spațiu, *voci înecate de operă*, voci inconsecvente, *flecăreală de neînțeles*, voci care se izbesc una de cealaltă: un baraj nesfârșit de bârfe, anecdote, confesiuni, flirturi, planuri. Limbajul este dus la începutul sensului, limbajul abandonat, care a trecut de pragul interesului, limbaj dezintegrat în sunete pure; *OW-UH-mmmmm. Nușt care estec uvântul. Ooooo-mmm-mmm*, prin care răsună vocea Mariei Callas, și ea magnific deformată.

Cine vorbește? Drella, Taxi, Lucky, Rotten, Duchess, DoDo, Sugar Plum Fairy, Billy Name, o succesiune criptică, porecle instabile și pseudonime

literare. Înțelegi sau nu? Ești aici sau pe dinafară? Ca oricare alt joc, totul se rezumă la apartenență. „Singurul mod în care vorbim este jocul, e fabulos“[32], spune Ondine, iar Edie Sedgwick, deghizat ca Taxi, răspunde: „Ondine pornește jocuri pe care nu le înțelege nimeni.“

Oamenii care nu pot ține pasul, care încetinesc ritmul, sunt distribuiți periferic. În una dintre cele mai deranjante secvențe, lui Taxi și Ondine li se alătură o actriță de origine franceză, ale cărei interjecții ignorate repetat sunt plasate pe marginea paginii, departe de cursul principal al conversației. Textul micșorat denotă micimea unei voci ignorate, surprinsă de rezonanța excluderii. În altă parte, discursul le aparține celor care merită să stea înăuntrul cercului magic al Fabricii. Sunt trasate reguli elaborate și protocoale de excludere. Societatea este o forță centrifugă care separă elementele, monitorizând împărțirea.

Acțiunile de a participa și a vorbi sunt aproape la fel de înspăimântătoare cu a fi ignorat. Warhol preia dorința de atenție, de a fi privit și ascultat, o intensifică și transformă într-un instrument de tortură. „Fac dragoste cu reportofonul“[33], spune Ondine la sfârșitul maratonului său de vorbit, dar de la bun început imploră să se termine odată, întrebând repetat câte ore mai trebuie să continue. În toaletă: „Nu, Drella, te rog, eu, eu, mie…“[34] În cadă: „Te întreb cu toată sinceritatea – nu e nimic intim…“[35] În apartamentul Ritei Rotten: „Nu mă urăști deja, Drella? Probabil te dezgustă să-mi pui chestia aia în față… Te rog, închide-o, sunt îngrozitor.“[36]

Să-mi pui chestia aia în față. Sigur există ceva sexual în comportamentul lui Warhol. Îl dezbracă pe Odine, îl încurajează să ejaculeze, să își verse secretele, să arunce gunoiul. Își dorește cuvinte – cuvinte care să îi ocupe timpul sau care să îl facă să treacă, cuvinte care să ocupe un spațiu liber, să expună prăpăstiile dintre oameni, să dezvăluie rănile și dezamăgirile. El spune foarte puține dincolo de repetitiva și reticenta litanie *O, o, da? Serios?* (În 1981, moment în care devenise mult mai fluent, chiar vorbăreț, unul dintre superstaruri l-a sunat. S-a întors imediat la vechiul limbaj bâlbâit, scriind apoi în jurnal: „Dialogul țâșnise direct din anii șaizeci.“[37])

Spre sfârșitul cărții, Ondine scapă și Drella rămâne în urmă cu Sugar Plum Fairy, adică Joe Campbell, actorașul-gigolo care jucase cu Paul America în filmul *My Hustler*, în 1965. Zvelt, întunecat și isteț, fostul prieten al lui Harvey Milk, Campbell este deosebit de priceput la a-i face până și pe cei mai

circumspecți dintre oameni să se deschidă. Își ia revanșa împotriva lui Warhol, supunându-l la același tip de cercetare amănunțită pe care o aplica și celorlalți. Întâi îi analizează corpul, descriindu-l drăgăstos cu un *pufos*, nu gras. „Câți ani ai?“[38] întreabă. O pauză lungă. „Ce liniște grozavă.“ „Da, păi, vorbește despre Ondine.“ „Neh, de ce eviți problema?“ Warhol încearcă de mai multe ori să deturneze mersul conversației. Pentru câteva minute, Joe intră în jocul lui, apoi se întoarce la atac.

SPF: De ce te eviți?
AW: Cum?
SPF: De ce te eviți?
AW: Ce?
SPF: Adică aproape îți refuzi existența.
AW: Știi, of, e mai ușor.
SPF: Nu, chiar îmi *place*, îmi place să te cunosc. (*vorbind în șoaptă*) Mereu mi-am imaginat că suferi.
AW: Ei, bine, am fost dezamăgit de atâtea ori, încât nici nu-mi mai pasă.
SPF: Sigur îți pasă.
AW: Măcar nu mai sufăr…
SPF: E grozav să simți, doar știi asta.
AW: Mnu, nu prea cred. E prea trist s-o faci. (muzică de operă) Și mă tem întotdeauna să fiu fericit, pentru că apoi… nu durează.
SPF: Faci vreodată lucruri de unul singur?
AW: Ah, nu, nu pot să fac lucruri singur.[39]

Când vorbești prea mult, te îngrozești pe tine și pe cei din jur; când vorbești prea puțin, aproape îți refuzi existența. Cartea *a* demonstrează că vorbirea nu e nici pe departe o cale sigură spre crearea de legături. Dacă singurătatea poate fi descrisă ca o dorință de intimitate, atunci trebuie să includem aici și nevoia de a ne exprima și de a fi auziți, de a ne împărtăși gândurile, experiențele și sentimentele. Intimitatea nu există dacă participanții nu sunt dispuși să se lase cunoscuți și descoperiți. E complicat să înțelegi limitele. Ori nu comunici suficient și rămâi ascuns de alți oameni, ori riști să fii respins din cauză că ai expus prea mult deodată: dezamăgirile mai mici sau mai mari, obsesiile plictisitoare, puroiul și torentele nevoii, rușinii și dorului. Alegerea mea fusese să tac mâlc, deși uneori îmi era dor să apuc pe cineva de mână și să îi destăinui totul, s-o fac puțin pe Ondine, să las cale liberă oricui m-ar fi examinat.

Aici intervin aparatele de înregistrat ale lui Warhol cu formula lor magică și transformatoare. Mulți oameni au simțit de-a lungul anilor nevoia să îl portretizeze ca pe un om distrus și manipulator, care scotea confesiuni cu forța de la cei vulnerabili și dependenți de droguri doar ca să peticească găurile din propria țesătură. Dar asta nu e toată povestea. Munca lui cu limbajul ar putea

fi mai bine înțeleasă ca o colaborare, o simbioză între locuitorii prea multului și ai neajunsului, între exces și lipsă, expulzare și reținere. Până la urmă, e la fel de dureros și te izolează la fel de mult să vorbești în gol ca atunci când ți se pune piedică de la început. Pentru cei care sufereau de logoree, pentru cei comunicativi din reflex, Warhol era publicul ideal, ascultătorul imparțial de vis, la fel de mult cât era tiranul care folosea „tacticile prusace“[40], așa cum le numea Ondine.

Regizorul Jonas Mekas credea că exact asta susține marele proiect de expunere și manifestare al Fabricii. Și-a dat seama că oamenii veneau acolo pentru talentul lui Warhol de a le da atenție fără să judece celor care, altfel, erau respinși sau ignorați.

> Andy era psihiatrul-șef. Asta este situația tipică pentru un psihiatru. Pe canapea începi să fii în totalitate tu, nu mai ascunzi nimic, pacientul nu va reacționa, ci doar te va asculta. Andy se comporta exact ca un psihiatru deschis pentru acei oameni triști și confuzi. Obișnuiau să vină și să se simtă ca acasă. Acolo găseau pe cineva care să nu îi contrazică niciodată – „Frumos, frumos, ce bine, minunat.“ Se simțeau bine primiți și acceptați. N-am niciun dubiu că pe unii i-a ajutat să nu se sinucidă, pe alții, nu. […] Mai simțeau și că, atunci când Andy îi plasa în bătaia camerei, puteau să fie ei înșiși, gândindu-se că așa contribuiau și ei cumva, că așa își făceau partea.[41]

Critica Lynne Tillman simțea și ea că schimbul era reciproc. În eseul despre *a*, „The Last Words are Andy Warhol“, ea pune în balanță acuzația de manipulare și faptul că Warhol le oferea oamenilor nesiguri și nefericiți „ceva – muncă sau un sentiment de importanță în acel moment sau un mijloc de a-și umple timpul. Reportofonul funcționează. Ești înregistrat. Vocea îți este auzită și asta înseamnă istoria“[42]. Nu era doar o chestiune referitoare la contribuție totuși. Chiar dacă toată munca lui Warhol, inclusiv *a*, se opune noțiunii existente de valoare, chiar dacă se manifestă ca o dărâmare a sentimentelor și seriozității, este implicată și într-un proiect de consolidare, de afirmare și atragere a atenției către cei anormali și neglijați, către aspectele culturale care au devenit invizibile – fie pentru că pândesc din umbră sau pentru că au alunecat spre unghiul mort al familiarității excesive.

Când *a* încearcă să expună faptul că o confesiune sinceră nu are mai multă valoare decât o conversație despre ٢٠ de miligrame de amfetamină sau o cola stătută, demonstrează simultan importanța, ba chiar frumusețea, a ce spun oamenii, de fapt, și a felului în care o spun. Asta este haotica și inconsecventa, mereu nesfârșita treabă a existenței noastre. Asta îi plăcea lui Warhol și pe asta punea preț, lucru confirmat și de ultimele rânduri scrise în *a*, în care Billy Name, făcând rezumatul întregii experiențe haotice de expulzare, urlă: „Afară

din gunoi și înapoi în Carte."[43] Acesta este modul în care tot ce e trecător și fără valoare va fi sfințit și conservat.

*

Sigur, asta se întâmplă dacă presupunem că îți sunt dorite încă de la început cuvintele. În primăvara lui 1967, ultimul an al înregistrărilor din *a*, o femeie a venit să îi vorbească lui Andy despre o piesă pe care o scrisese. A acceptat întâlnirea fiind intrigat de titlul piesei, *Up Your Ass*, dar apoi s-a speriat și îngrijorat de conținutul cu potențial pornografic. S-a temut că femeia era o polițistă sub acoperire care încerca să îl prindă în capcană. Dimpotrivă, era cât se poate de îndepărtată de sistem, fiind o anomalie chiar și pentru circul excentric de la Fabrică.

La fel ca Warhol, Valerie Solanas, femeia care l-a și împușcat, a fost înghițită de istorie și redusă la un singur act. Femeia nebună, asasina ratată, prea furioasă și dezechilibrată pentru a fi demnă de atenție. Și totuși, ce avea de spus era incredibil și profetic, brutal și nebunesc. Povestea relației sale cu Andy gravitează în jurul cuvintelor – cât de mult sunt apreciate și ce se întâmplă atunci când nu au parte de atenție. În controversata ei carte, *SCUM Manifesto*, abordează problema izolării nu în termeni emoționali, ci structurali, ca pe o chestiune socială care afectează în primul rând femeile. Și totuși, încercarea lui Solanas de a clădi legături și solidaritate prin intermediul limbajului nu a avut sorți de izbândă, înrăutățind sensul izolării pe care ea și Warhol o împărțeau.

Tinerețea lui Valerie Solanas este exact ce ți-ai putea închipui, poate chiar mai mult. A avut o copilărie tulbure, fiind mereu pe drumuri, între rude. Ascuțită ca o lamă, atât de ascuțită, încât te putea răni, o fată rebelă și sarcastică. A fost abuzată de tatăl ei, un barman, fiind activă sexual de la o vârstă fragedă, apoi a avut primul copil la cincisprezece ani, pe care l-a crescut ca pe sora ei mai mică, pe al doilea la șaisprezece ani, adoptat de prietenul tatălui, un marinar întors târziu din Războiul din Coreea. S-a declarat lesbiană la școală, unde a fost hărțuită de colegi, apoi a studiat psihologia la University of Maryland, unde scria rubrici deștepte, caustice și proto-feministe pentru ziarul facultății.

Cum era pe atunci? Furioasă, uneori agresivă fizic, foarte săracă, încăpățânată, izolată și radicalizată de circumstanțele vieții ei – de așteptările sufocante, opțiunile limitate, ipocriziile deranjante și nemilosul dublu standard. Spre deosebire de Warhol, care își combătea excluderea pasiv, Solanas

își dorea cu adevărat o schimbare, voia să spargă lucrurile, mai degrabă decât să redecoreze și aranjeze.

După o sesiune nereușită la masterat, a abandonat complet sistemul educațional, urmând să facă autostopul prin țară. A început să scrie *Up Your Ass* în 1960 și în anul următor s-a mutat la New York, unde a rătăcit o vreme între internate și centrele de asistență socială. Am mai spus că atât Hopper, cât și Warhol au cochetat cu sărăcia, dar Solanas a trăit într-o lume marginală pe care niciunul dintre ei nu a întâlnit-o. Ea a cerșit, s-a prostituat, a fost ospătăriță, nu s-a odihnit niciodată și nici nu s-a lăsat distrasă.

Pe la mijlocul anilor '60, a început să lucreze la ceea ce avea să devină *SCUM Manifesto*. Cuvântul *scum*[44] o atrăgea. *Scum*: materie străină sau impuritate; o persoană sau un grup josnic, dezgustător sau lipsit de valoare. Precum Warhol, era atrasă de cei expuși și neglijați, de cei denigrați și inferiori. Amândurora le plăcea să dea lucrurile peste cap; ambii erau rebeli și își imaginau că sunt cei care aveau să schimbe ideile de neatins ale culturii. Cât despre *mizeria* manifestului, definiția lui Solanas descrie exact tipul de femeie care îi plăcea lui Warhol, cel puțin din spatele ecranului: „Dominantă, sigură pe sine, încrezătoare, obraznică, violentă, egoistă, independentă, mândră, aventuroasă, liberă, arogantă, care se consideră buricul pământului, care forțează limitele *societății* și este gata să meargă mai departe către ce are ea de oferit."[45]

Manifestul analizează tot ce nu este în regulă cu patriarhatul, după spusele lui Solanas, exact ce nu este în regulă cu bărbații. Ea propune soluții violente, poate în siajul replicilor satirice ale lui Swift din *A Modest Proposal*, care spunea că săracii Irlandei ar putea să își vândă copiii pe post de mâncare pentru bogați, deși poate nu era cea mai bună idee. Manifestul este nebunesc și înspăimântător, dar pe alocuri, profund și ciudat de vesel. Încă din prima propoziție, propune răsturnarea Guvernului, eliminarea sistemului monetar și instituirea automatizării totale (Valerie era de acord cu vizionarismul lui Warhol când venea vorba despre calitățile eliberatoare sau pseudo-eliberatoare ale mașinăriilor), apoi distrugerea sexului masculin. În următoarele patruzeci și cinci de pagini, critică aspru felurile în care bărbații sunt responsabili pentru violență, muncă, plictiseală, prejudiciu, sisteme morale, izolare, guvernare și război, chiar și moarte.

Șocant și violent chiar și în prezent, manifestul a fost scris atât de pătrunzător din punct de vedere politic, încât cedează, se desprinde și explodează din

tăcere, împrăștiindu-se pe pagină. Când Solanas a scris *SCUM*, feministele celui de-al doilea val abia apăruseră. Calculatul și rezonabilul *The Feminine Mystique* a lui Betty Friedan a fost publicat în 1963. În 1964, Legea Drepturilor Civile interzicea discriminarea la angajare pe baza criteriilor de rasă și gen; în plus, atunci se deschidea și primul adăpost pentru femei. Însă o conștientizare a faptului că majoritatea femeilor se confruntau cu violența și exploatarea financiară era încă la ani-lumină depărtare de revolta sistemică, furioasă și radicală propusă de Solanas. „SCUM este împotriva întregului sistem, a ideii înseși de lege și guvernare. SCUM a apărut ca să distrugă sistemul, nu ca să obțină câteva drepturi în interiorul lui.“[46]

Nu este o poziție ușor de menținut, cea de iconoclast sau de străin. „Valeria Solanas era o singuratică“[47], scrie Avital Ronell în introducerea de la *SCUM*. „Nu avea niciun adept. Ajungea mereu prea devreme sau prea târziu în fiecare loc.“ Iar Ronell nu este singura care crede că manifestul este un text răsărit din izolare și menit izolării. Potrivit lui Mary Harron, autoarea și regizoarea filmului biografic *I Shot Andy Warhol*: „Este produsul unei minți înzestrate care lucrează în izolare, fără legături și devotament pentru instituțiile academice – izolată, deci fără să datoreze ceva cuiva.“[48] În ceea ce o privește pe Breanne Fahs, care a scris biografia reparatorie a lui Solanas publicată de Feminist Press în 2014, „*SCUM Manifesto* era un text inteligent și violent, desigur, dar izvorât din singurătate. Izolarea a urmărit-o pe Valerie oricât de mult se apropia de alții, oricât îi ataca sau provoca.“[49]

Oricum, asta nu înseamnă că Solanas își dorea izolarea. De fapt, era unul dintre lucrurile pentru care îi învinovățea pe bărbați: felul în care le separau pe femei unele de celelalte, trăgându-le după ei în suburbii ca să formeze familii preocupate doar de ele însele. *SCUM* se opune complet acestui tip de fărâmițare. Nu e un text pur și simplu singuratic; e un document care caută să identifice și să remedieze cauzele izolării. Viziunea mai profundă, dincolo de aceea a unei lumi fără bărbați, este revelată atunci când apare definiția cuvântului *comunitate*: „O comunitate reală este constituită din indivizi – nu doar membri ai aceleiași specii sau cupluri – care își respectă individualitatea, intimitatea și care interacționează unul cu altul la nivel psihic și emoțional. Sunt spirite libere aflate în legături reciproce, care cooperează ca să ajungă la țeluri comune.“[50] – o afirmație cu care sunt complet de acord.

După ce Valerie a încheiat manuscrisul la începutul lui august 1967, a muncit din răsputeri să îl publice. A tras două mii de copii la șapirograf și le-a vândut din mână în mână pe stradă cu un dolar pentru femei și doi pentru bărbați. A distribuit pliante, a susținut adunări, a publicat reclame în *Village Voice* și a făcut afișe de recrutare.

Unul dintre cei care au primit posterele a fost Andy Warhol. Pe 1 august, Valerie i-a trimis prin poștă trei copii, două pentru Fabrică și una „ca să o țină sub pernă când dormea“[51]. Era un cadou ca între aliați, nu dușmani. Se întâlniseră în acea primăvară, când ea încerca să regizeze *Up Your Ass*. La acea vreme, stabilise zeci de întâlniri cu producători și editori, dar toți o refuzaseră, unii exprimându-și neliniștea cu privire la conținutul pornografic (piesa este obscenă, punând în scenă exploatarea unei lesbiene dure pe nume Bongoi).

Valerie nu ajunsese întâmplător în Fabrică. Venise de bunăvoie, în căutarea unui loc care să îi facă vocea și munca auzite. Era hotărâtă și pornită, „a naibii de serioasă“[52], cum o spunea chiar ea. În acea primăvară venise uneori să se așeze la masa lui Warhol din culisele restaurantului Max's Kansas City, înfruntând privirile acelor *drag queens* care îi făceau o inspecție din cap până în picioare. Ea era o vorbitoare rapidă, ingenioasă, iar lui îi convenea de minune, fiindcă înregistra regulat conversațiile lor telefonice și îi folosea replicile pentru filmele pe care le gândea.

Conversațiile erau jucăușe și adeseori foarte amuzante. În una dintre ele, descrisă în biografia lui Fahs, Solanas întreabă: „Andy, o să iei în serios poziția de conducător al grupării secundare de bărbați care citesc SCUM? Îți dai seama de imensitatea poziției?“ Andy: „Ce, este importantă?“ Valerie: „Da, normal.“ Se preface că lucrează la CIA, îl interoghează despre obiceiurile lui sexuale și, ca Sugar Plum Fairy, îl chestionează despre tăcerea și reticența lui neobișnuite.

Valerie: De ce nu îți place să răspunzi la întrebări?
Andy: Chiar nu am niciodată nimic de spus…
Valerie: Andy! Ți-a spus cineva vreodată că ești crispat?
Andy: Nu sunt crispat.
Valerie: Cum adică nu ești?
Andy: Ăsta e un cuvânt de modă veche.
Valerie: Ba tu ești un tip de modă veche. Chiar ești. Știu că nu îți dai seama, dar așa e.[53]

Ne întoarcem în iunie, când ea îi dăduse un exemplar broșat din *Up Your Ass*. El își exprimase interesul pentru piesă, astfel încât conversația lor se îndrepta spre posibile locuri în care să se desfășoare și chiar duble reprezentații. Dar undeva, pe drum, în acea vară, Warhol a pierdut sau a respins ideea. Ca să își

ceară scuze și să o facă să îl lase în pace, a introdus-o pe Valerie în distribuția filmului *I, a Man*. Rolul ei este să refuze feminitatea grațioasă a multora dintre superstaruri – fie ele femei sau bărbați –, punând în scenă în schimb o androginie agresivă și antisexuală, ba chiar ciudată, tensionată și amuzant de sfidătoare.

Warhol nu a fost nicidecum singurul editor sau finanțator pe care l-a urmărit Valerie în acea vară. La sfârșitul lunii august, câteva zile după premiera *I, a Man*, a semnat contractul pentru cinci sute de dolari cu un editor recunoscut pentru neglijența sa, Maurice Girodias, de la Olympia Press. Imediat cum s-a uscat cerneala semnăturii, ea a început să se agite. Contractul presupunea cedarea din greșeală a drepturilor pentru *Up Your Ass* și *SCUM Manifesto*? Cine îi deținea cuvintele cu adevărat? Renunțase la ele? Mai rău, îi fuseseră furate?

Warhol a fost solidar cu îngrijorările lui Valerie despre contractul cu Girodias, ba chiar a aranjat ca avocații lui să verifice situația pro bono. S-au pus de acord că nu exista nicio problemă. Contractul era vag formulat și nu o obliga la nimic, însă asigurările lor nu i-au ameliorat în niciun fel neliniștea. Cuvintele contau pentru Valerie, erau funia azvârlită între ea și lume. Cuvintele erau o sursă de putere, cel mai bun mod de a crea legături, de a da o formă nouă societății în termenii săi. Ideea că ar fi putut pierde controlul propriului scris a fost devastatoare. Asta a cufundat-o în izolarea paranoiei, unde sinele se înarmează și baricadează împotriva invaziilor și atacului.

Dar așa cum spune o veche zicală, doar pentru că ești paranoic nu înseamnă că ei nu sunt pe urmele tale. Solanas nu era nebună când credea că opresiunea o înconjura sau că societatea era un sistem pregătit să excludă și să țină pe tușă femeile. (1967, anul în care a fost publicat *SCUM*, a fost și anul în care, așa cum ne aducem bine aminte, Jo Hopper și-a donat munca de o viață muzeului Whitney, care apoi a distrus-o.) Singurătatea și izolarea tot mai apăsătoare ale lui Valerie nu erau cauzate doar de o boală mintală, ci și de faptul că îndrăznea să verbalizeze ceva ce majoritatea societății nega.

Pe parcursul anului următor, relația lui Solanas cu Warhol s-a stricat. Încercările ei de a-l face să pună în scenă *SCUM* sau să îl transforme în film au devenit din ce în ce mai iritante, mai disperate și mai dereglate. Fusese dată afară din Chelsea Hotel pentru că nu își plătise chiria și acum se plimba de colo dincolo prin țară, fără un sfanț și un acoperiș deasupra capului. I-a trimis lui Warhol scrisori de amenințare de pe drum. În una dintre ele, îl numește

„Broscoi“[54]; în alta: „Tati, dacă sunt bună, îi vei permite lui Jonas Mekas să scrie despre mine? Mă vei lăsa să am o scenă într-un film de căcat făcut de tine? O, mulțumesc mult de tot“ – așa cum ți-ai putea imagina, un ton și o atitudine pe care Warhol nu le mai întâlnise.

Lucrurile au ajuns într-un punct critic în vara anului 1968. Când s-a întors în New York, mai tulburată decât ultima dată, a început să îl sune insistent pe Andy acasă, un număr pe care puțini îl aveau și chiar mai puțini îl foloseau. În cele din urmă, el a hotărât să îi ignore apelurile complet (unul dintre subiectele principale din *a* este necesitatea stabilirii acestui gen de protocol, astfel încât telefoanele de la Fabrică să poată fi analizate, iar cele nedorite să fie evitate).

Luni, pe 3 iunie, Valerie a luat o pungă de la apartamentul unui prieten și apoi a mers la o întâlnire cu doi regizori, Lee Strasberg și Margo Feiden. Strasberg s-a retras, însă Valerie a petrecut patru ore în apartamentul lui Feiden. La sfârșitul unei discuții epuizante și exhaustive despre munca ei, a întrebat-o pe Margo dacă ar fi dispusă să îi regizeze piesa. Când Margo a refuzat, Solanas a scos un pistol. După ceva muncă de convingere, a plecat spunând că merge să îl împuște pe Warhol în schimb.

A ajuns la Fabrică exact după prânz, cărând cu ea o pungă maro de hârtie în care avea două pistoale, un pachet cu absorbante Kotex și agenda telefonică. Noua Fabrică arăta diferit: era un apartament strălucitor la etajul șase, amplasat pe 33 Union Square West, în cel mai nordic punct al pieței. Vechea Fabrică de Argint fusese demolată în acea primăvară, iar odată cu schimbul sediului, începuse să fie schimbat și personalul. Narcomanii și *drag queens* au fost înlocuiți treptat de bărbați eleganți, îmbrăcați în costume, asociați cu mintea la business care aveau să îl păstorească pe Warhol spre pășuni mai profitabile de atunci încolo.

Când a ajuns Valerie, Warhol nu era acasă, așa că a așteptat afară, luând de mai multe ori liftul în sus și în jos ca să verifice că nu îl ratase. El a ajuns pe la patru și un sfert după-amiază, întâlnindu-i atât pe Valerie, cât și pe prietenul ei de atunci, Jed Johnson, pe stradă. Cei trei au luat liftul împreună. În *POPism*, memoriile lui din anii ’60, Warhol își aduce aminte că Valerie purta ruj și o haină groasă, chiar dacă era foarte cald, și că se balansa de pe-un picior pe altul.

Sus, oamenii munceau, iar printre ei se număra și colaboratorul lui Warhol, Paul Morrissey, și managerul de afaceri, Fred Hughes. Andy s-a așezat la birou și a răspuns apelului primit de la Viva, Susan Bottomley, care se vopsea la

Kenneth's Hair Salon. În timp ce vorbeau, Valerie a scos pistolul Beretta 3032 și a tras două focuri. Nimeni în afară de Andy nu a văzut de unde pornise focul. A încercat să se ridice de sub birou, dar ea s-a așezat deasupra lui și a mai tras o dată, de data aceasta nimerindu-l de la o distanță mică. Sângele a țâșnit de sub tricou, împroșcând cablul alb al telefonului. „Am simțit o durere absolut oribilă, de parcă ar fi explodat o petardă în mine"[48], și-a amintit mai târziu. Mai apoi, Solanas l-a împușcat pe criticul de artă Mario Amaya, provocându-i o rană superficială. Era pe punctul de a-l împușca și pe Fred Hughes, care o implora să îl cruțe, când ușa liftului s-a deschis și a fost îndemnată să intre. „Uite liftul, Valerie. Doar *pleacă*."

Warhol se încovoia pe podea într-o baltă din propriul sânge. Repeta întruna că nu poate să respire. Când Billy Name s-a aplecat asupra lui, tremurând și gemând, Warhol a crezut că râdea, așa că a început și el să râdă. „Nu râde, te rog, nu mă face să râd", a spus, însă Billy plângea. Glonțul ricoșase într-o parte, prin abdomenul lui Andy, străbătându-i ambii plămâni, esofagul, vezica biliară, ficatul, intestinele și splina, lăsând o rană la ieșire pe partea dreaptă. Plămânii lui erau perforați, așa că se lupta pentru fiecare gură de aer.

A durat mult până să îl scoată din clădire. Totul mergea tărăgănat și cu întârziere. Targa nu intra pe ușile liftului, așa că a trebuit cărat șase etaje pe scările abrupte, o călătorie atât de chinuitoare, încât și-a pierdut conștiența. Mario a trebuit să le dea un bacșiș de cincisprezece dolari celor din ambulanță ca să pornească sirena și când, în sfârșit, Warhol a ajuns în sala de operații, părea că oricum era prea târziu. Și el, și Mario au auzit clar doctorii mormăind *Nicio șansă*. „Nu știi cine este?", a țipat Mario. „E Andy Warhol. E faimos și bogat. Își permite să plătească operația. Pentru numele lui Dumnezeu, fă ceva!"

Inspirați poate de mențiunea faimei și celebrității, chirurgii au hotărât să îl opereze, dar când i-au deschis pieptul, inima lui s-a oprit. Deși l-au resuscitat, Warhol a rămas în moarte clinică pentru un minut și jumătate, izgonit din viață de cel mai subestimat dintre artiștii care se adunaseră în jurul lui – o călătorie din care a spus mai târziu că nu era sigur că se întorsese pe deplin.

*

Nimeni nu o înțelegea pe Valerie. Când a fost arestată (s-a predat unui polițist de la circulație din Times Square exact în momentul în care doctorii îi scoteau lui Andy splina), a spus către mulțimea de jurnaliști adunați la Thirteenth Precinct că răspunsul la întrebarea de ce îl împușcase pe Andy

Warhol putea fi găsit în manifestul ei. „Citiți-mi manifestul“[55], a insistat. „Vă va spune ce sunt.“ Sigur că nimeni nu a făcut-o, mai ales că a doua zi a fost confundată pe prima pagină din Daily News. Faimosul titlu spunea: *O ACTRIȚĂ ÎL ÎMPUȘCĂ PE ANDY WARHOL*. Furioasă, ea a cerut o dezmințire, iar ediția de seară a poveștii a inclus și corectura ei: „Sunt scriitoare, nu actriță.“[56]

A devenit din ce în ce mai greu pentru Solanas să aibă control asupra propriei povești. Era dezamăgită, având în vedere că susținea că îl împușcase pe Warhol fiindcă avea prea mult control asupra vieții ei. Acum trebuia să se obișnuiască și cu mecanismele statului. Și-a petrecut trei ani făcând naveta între tribunal, spitale de boli psihice și închisori, printre ele numărându-se și Matteawan State Hospital for the Criminally Insane, celebru pentru mizeria și cruzimea sa (unde și Edie Sedgwick a fost pacient pe atunci), Bellevue Psychiatric Hospital (unde i-a fost îndepărtat uterul) și Women's House of Detention.

Cazul ei a fost celebru printre feministe, însă curând s-a supărat pe femeile care se îmbulzeau să îi sară în ajutor. Nu voia să vorbească nimeni în numele ei, nici să îi folosească ideile. Nici atacurile asupra lui Warhol nu s-au oprit. În anii încarcerării sale, a continuat să îi trimită scrisori, unele amenințătoare și coercitive, altele împăciuitoare, chiar prietenoase. Eliberată pentru o scurtă perioadă în iarna lui 1968, și-a început din nou asaltul cu hărțuiri telefonice. În *POPism*, Warhol își amintește că i-a răspuns în Ajunul Crăciunului și aproape a leșinat la auzul vocii. Ea l-a amenințat, spune el, să „o facă din nou. […] Cel mai rău coșmar se adeverise“[57].

În schimb, s-a întors la închisoare. Până să iasă din nou, a devenit mai tăcută, mai supusă, așa cum te-ai aștepta să fie un om care a rămas blocat într-un loc în care agresiunile fizice și sexuale sunt la ordinea zilei și în care prizonierii trebuie să supraviețuiască doar cu o felie de pâine și o cană de cafea, iar una dintre pedepse este închiderea frecventă în celule lipsite de mobilă sau lumină.

Întoarsă în New York, Valerie și-a petrecut o mare parte din timp căutând mâncare și un loc în care să înnopteze. Oamenii care au cunoscut-o în acea perioadă confirmă că a fost exclusă din comunități și grupurile de femei, fiindcă toți erau circumspecți cu privire la ostilitatea și cuvintele ei tăioase. Străinii o evitau pe stradă. Era des luată la rost sau dată afară din cafenele, nu pentru că era cunoscută ca presupusa asasină a lui Andy, ci pentru că o trăda acea trăsătură distinctivă, semnalul mut că era cumva proscrisă, nedorită,

dezonorată. Rătăcea pe străzile din Village ca o siluetă jalnică și subțire, încotoșmănată în straturi făcute din haine de iarnă. Încă avea o fixație cu ideea că oamenii îi furau cuvintele, însă acum credea că i se ascunsese un transmițător în uter.

Singurătatea din cea de-a doua parte a vieții lui Solanas era rezultatul mai multor factori. Cel mai clar și mai adus în discuție era pierderea treptată a contactului cu realitatea. Paranoia are capacitatea să izoleze prin propriile mecanisme de lipsă de încredere și retragere în sine, fiind stigmatizată la fel ca timpul petrecut după gratii. Oamenii observă imediat acești indicatori ai anormalității. Ei ocolesc pe stradă oamenii care vorbesc singuri și se dau la o parte când vine vorba despre foștii infractori, izolându-i și chiar supunându-i la violențe. Încerc să spun că viciosul cerc al singurătății nu are loc în izolare, ci este, mai degrabă, o interacțiune între indivizi și societate, care se întrepătrund, un proces probabil înrăutățit dacă indivizii sunt și critici aspri ai nedreptăților sociale.

În același timp, prin anii ’70, viața lui Valerie s-a îmbunătățit. Avea o relație sănătoasă (și nu oricum, ci cu un bărbat) și se mutase într-un apartament pe East 3rd Street. Mai târziu, mi-am dat seama că locul în care stătea era poziționat cu spatele spre al meu, așa că sigur își petrecuse zilele ascultând clopotele de la Most Holy Redeemer dăngănind la fiecare oră. Și-a găsit de lucru la o revistă feministă și s-a bucurat de mai multe colaborări. A avut parte de niște momente de stabilitate chiar plăcute, până când, în 1977, a reușit, în sfârșit, să publice *SCUM* singură. A fost un eșec total, o înfrângere fără drept de apel. Dintre toate lucrurile care i s-au întâmplat lui Valerie, abia acesta i-a distrus capacitatea de a-și crea legături cu alți oameni: nu închisoarea, nu împușcatul, ci dovada finală și incontestabilă a eșecului său de a intra în contact prin intermediul cuvintelor.

De atunci înainte, paranoia a devenit copleșitoare. Credea că inamicii încercau să comunice cu ea prin cearșafuri. A renunțat la apartament și la relație, alegând din nou vagabondajul. Principala ei frică, neabătută, din ultimii ani era neschimbată, însă ironia situației crescuse – cuvintele aveau să îi fie furate. Paranoia a ajuns, în cele din urmă, să o îndepărteze de oricine din viața ei. A refuzat să mai vorbească, scriind încifrat și mormăind sau bâzâind, încercând astfel să evite necesitatea de a-și deschide gura. În cele din urmă, a părăsit New Yorkul și s-a îndreptat către Vest. A murit de pneumonie în aprilie 1988, în camera numărul 420 a unui centru de asistență socială din San

Francisco. Corpul i-a fost descoperit abia după trei zile, când administratorul a observat că întârziase plata chiriei și a găsit-o acoperită de larve.

Cu greu se poate imagina o moarte mai singuratică. Este moartea cuiva care s-a făcut dispărut și din lumea limbajului, care a rupt nu doar legăturile de prietenie și iubire, ci și micile înțelegeri verbale care mențin oamenii într-o ordine socială, uniți în același loc. Solanas își pusese speranța în limbaj, crezând implicit în capacitatea lui de a schimba lumea. Poate că ar fi fost mai bine, mai sigur și mai puțin devastator să îl considere prea bun și prea popular pentru a-l mai împărtăși. Ar fi fost mai bine decât să accepte că eșuase în exprimare și că era de neînțeles, cea mai mare temere a lui Wittgenstein, sau mai rău, că nimeni nu își dorea să audă ce avea de spus.

Dar nu doar Valerie s-a izolat după împușcătură. În spital, cu perfuzii, cu splina și o parte din plămânul drept extirpate, Andy era sigur că murise deja, că plutea într-un spațiu oniric și că ocupase un loc la granița dintre două tărâmuri. În a treia zi, a auzit la televizorul din spital că Robert Kennedy fusese împușcat și că valul de știri îl șterse de pe prima pagină a ziarelor.

Deja neîncrezător în contact, nesigur de virtuțile întrupării, trebuia să înfrunte acum epava jalnică a propriului corp. Abdomenul îi fusese făcut terci și avea să își petreacă restul vieții în corsete chirurgicale (îl făceau să se simtă „lipit“[58], un termen pe care îl folosea și pentru peruci, și care demonstrează cât de mult se baza pe obiectele din jur ca să se simtă complet). Era extenuat, trecea prin niște dureri teribile și suferea de ceea ce avea să devină tulburarea lui de stres post-traumatic, care era însoțită de răbufniri copleșitoare de anxietate și frică.

Reacționa prin retragere, prin amorțeală și blocarea în sine. Într-un interviu care i s-a luat la două săptămâni după incident, a spus, așa cum o făcuse și cu Sugar Plum Fairy: „E prea greu să-ți pese. […] Nu vreau să fiu prea implicat în viețile altora. Nu vreau să mă apropii. Nu îmi place să ating lucruri. […] Din cauza asta mă simt înstrăinat de munca mea.“[59]

Era atât de slăbit, încât a trebuit să stea acasă luni întregi și să fie îngrijit de mama lui. Când s-a întors în sfârșit la Fabrică, se făcuse deja toamnă. Era minunat să se întoarcă, doar că nu prea știa ce trebuie să facă acolo. Se ascundea în biroul lui, nu picta și nu făcea filme. Singura ocupație mai veche care încă îi plăcea era înregistratul, dar până și el constituia o problemă în acel moment. După episodul cu împușcătura, crescuse în el o teamă teribilă de a fi

în preajma acelor oameni ale căror conversații îl încântaseră și atrăseseră înainte. „Nu am dezvăluit nimănui și nu m-am încrezut să așez în cuvinte faptul că mă temeam că, fără oamenii nebuni și drogați alături, trăncănind și văzându-și de treburile lor nebunești, mi-aș fi pierdut creativitatea. Până la urmă, îmi fuseseră inspirație încă din 1964 și nu știam dacă m-aș fi descurcat fără ei“[60], a scris în *POPism*.

Sigurul lucru care îl liniștea era să asculte vechile înregistrări în momentul în care erau transcrise. I se păreau reconfortante toate zgomotele mecanice – jaluzelele, blițurile, soneriile și claxoanele –, însă preferatul lui, de departe, era clic-clacul mașinii de scris, însoțit de sunetul vocilor izolate, eliberate în aer, îndepărtându-se, în sfârșit, de corpurile periculoase. În acea toamnă, dactilografii Fabricii lucrau la *a*, așa că el putea să stea în propriul birou, lipit la loc de corset și ascultând trăncăneala fără sfârșit a lui Ondine cu Taxi, intensificarea acelor voci vechi și dragi care pluteau prin cameră.

Urmând soarta lui *SCUM Manifesto*, publicarea lui *a* nu a fost un succes nici în termeni de vânzări, nici prin receptare. Cu toate acestea, ascultarea înregistrărilor a mers mai departe, iar lui Warhol i-a venit în sfârșit ideea pentru următoarea lui aventură creativă. Urma să facă o revistă alcătuită în întregime din conversațiile oamenilor. A numit-o *Interview* și există și în ziua de azi. Este o simfonie a vocilor umane, făcută de cineva care știa exact ce valoare și consecințe au cuvintele, cum pot ele să pornească și să oprească mecanismul inimii.

Note:

1 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, ediția a II-a, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, Humanitas, București, 2012, p. 119.
2 Procedeu de obținere a unor imagini cu ajutorul serigrafiei.
3 Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, Penguin, 2007, p. 147–148.
4 *Andy Warhol, The Philosophy of Andy Warhol, Penguin, 2007, p. 62.*
5 Andy Warhol, *The Andy Warhol Diaries*, Pat Hackett (ed.), Warner Books, 1991, p. 575.
6 Victor Bockris, *Warhol: The Biography*, Da Capo Press, 2003, p. 60.
7 *Asta este*, *ai mâncat* și *voi toți*, însoțite de prescurtările lor.
8 *Asta este*, *ai mâncat* și *voi toți*, însoțite de prescurtările lor., p. 115.
9 *Asta este*, *ai mâncat* și *voi toți*, însoțite de prescurtările lor., p. 91.
10 Proces de tipărire și fotogravură din 1879, care poartă numele ilustratorului Benjamin Henry Day Jr.
11 Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, p. 101.
12 Varianta englezescului *all one*, care ar fi format cuvântul *alone* în original.
13 *Ibidem*, p. 62.
14 Andy Warhol, intervievat de Gene Swanson, în „What is Pop Art? Interviews with Eight Painters (Part

1)“, *Art News*, vol. 62, noiembrie 1963.
15 Victor Bockris, *op. cit.*, p. 137.
16 Andy Warhol, „Pop Art: Cult of the Commonplace“, *TIME*, vol. 81, nr. 18, 3 mai 1963.
17 Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, p. 5.
18 Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, p., p. 22.
19 Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, p. 21.
20 Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, p. 5.
21 Stephen Shore, *The Velvet Years: Warhol's Factory 1965–67*, Pavilion Books, 1995, p. 23.
22 *Ibidem*, p. 130.
23 Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, p. 26.
24 Stephen Shore, *op. cit.*, p. 22.
25 Gretchen Berg, „Andy Warhol: My True Story“, în *I'll Be Your Mirror: Selected Andy Warhol Interviews 1962–1987*, Kenneth Goldsmith (ed.), Da Capo Press, 2004, p. 91.
26 Mary Woronov, *Swimming Underground: My Years in the Warhol Factory*, Serpent's Tail, 2004, p. 121.
27 Apărută în traducerea lui Adrian-Paul Iliescu, Mircea Flonta și Mircea Dumitru la Humanitas, București, 2013.
28 Rei Terada, „Philosophical Self-Denial: Wittgenstein and the Fear of Public Language“, *Common Knowledge*, vol. 8, nr. 3, toamnă 2002, pp. 464–481.
29 Dublu sens, de *amfetamină* și *alertă*, amândouă caracterizându-l pe Robert Olivo.
30 Andy Warhol și Pat Hackett, *POPism*, Penguin, 2007, p. 98.
31 Andy Warhol, *A novel*, Virgin, 2005, p. 280.
32 Andy Warhol, *A novel*, Virgin, 2005, p. 121.
33 Andy Warhol, *A novel*, Virgin, 2005, p. 445.
34 Andy Warhol, *A novel*, Virgin, 2005, p. 44.
35Andy Warhol, *A novel*, Virgin, 2005, p. 53.
36 Andy Warhol, *A novel*, Virgin, 2005, p. 256–264.
37 Andy Warhol, *The Andy Warhol Diaries*, p. 406.
38 Andy Warhol, *A novel*, p. 451.
39 Andy Warhol, *A novel*, Virgin, 2005, p. 344.
40 Andy Warhol, *A novel*, Virgin, 2005, p. 389.
41 Stephen Shore, *op. cit.*, p. 155.
42 Lynne Tillman, „The Last Words are Andy Warhol“, *Grey Room*, vol. 21, toamnă 2005, p. 40.
43 Andy Warhol, *A novel*, p. 451.
44 *Mizerie* sau *scursură*, cuvânt ales de Valerie Solanas ca să exprime realitățile tumultuoase ale propriei vieți și ale societății din care făcea parte.
45 Valerie Solanas, *SCUM Manifesto*, Verso, 2004, p. 70.
46 Valerie Solanas, *SCUM Manifesto*, Verso, 2004, p. 76.
47 Avital Ronell,
48 Mary Harron, în *Valerie Solanas*, Breanne Fahs (ed.), The Feminist Press, 2014, p. 61.
49 Mary Harron, în *Valerie Solanas*, Breanne Fahs (ed.), The Feminist Press, 2014, p. 71.
50 Valeria Solanas, *op. cit.*, p. 49.
51 Breanne Fahs, *Valerie Solanas*, p. 99.
52 Breanne Fahs, *Valerie Solanas*, p. 87.
53 Breanne Fahs, *Valerie Solanas*, p. 100–102.
54 Breanne Fahs, *Valerie Solanas*, p. 121–122.
55 Howard Smith, „The Shot That Shattered The Velvet Underground“, *Village Voice*, vol. XIII, nr. 34, 6 iunie 1968.

56 *Daily News*, 4 iunie 1968.
57 Andy Warhol, *POPism*, p. 361.
58 Andy Warhol, *POPism*, p. 358.
59 Gretchen Berg, *op. cit.*, p. 96.
60 Andy Warhol, *POPism*, p. 359.

Capitolul 4
Cum să îl iubești

Halloween. Fusese o zi proastă, nu știu de ce. La șapte, m-am oprit din ce făceam sau, mai degrabă, nu făceam, mi-am încercuit ochii cu niște kohl, mi-am tras pe mine o rochie neagră, acoperită cu mici paiete negricioase, am dat peste cap un pahar de bourbon și am plecat în noapte, îndreptându-mă spre parada din West Village. Întunericul era rece și cețos când treceam pe lângă casele imense de cărămidă, cu verandele și pervazurile lor acoperite cu un strat țipător de dovleci, cranii și țesături albe din pânze de păianjen. Mă gândeam că ar fi fost frumos să stau într-o mulțime, dar nu era, sincer. Privind fotografiile din acea noapte, cred că eram în căutarea unei senzații de contopire, de dărâmare a granițelor, care vine odată cu festivitățile sau cu beția. Toate pozele sunt mișcate; toate înfățișează o învălmășeală de obiecte strălucitoare prăbușindu-se în spațiu. Schelete uriașe, ochi bulbucați, o grămadă de blițuri și un costum argintiu strălucitor. O camionetă cu remorcă venea abia hârâind pe Sixth Avenue, cărând după ea un cotilion de zombie care se zvârcoleau și pocneau din degete la unison pe „Thrillerul“ lui Michael Jackson.

Toată seara am fost sâcâită de sentimentul obositor că eram prea vizibilă, că ieșeam în evidență ca un deget inflamat în grupul meu de prieteni amețiți, cuplați, uniți și veseli. Regretam enorm că nu îmi luasem o mască de la Party City, măcar o față de pisică sau de Spider Man. Voiam să fiu anonimă, să trec nevăzută prin oraș; nu invizibilă, dar camuflată, cu fața mea îndurerată, neliniștită și prea expresivă ascunsă de priviri și eliberată de povara de a fi nevoită să arate calm sau, mai rău, atrăgător.

Ce am cu măștile și singurătatea? Răspunsul evident este că te scutesc de expunere și de chinul de a fi văzut – cum o numesc germanii, *Maskenfreiheit*, libertatea pe care ți-o oferă măștile. Să refuzi să fii examinat înseamnă să eviți posibilitatea respingerii și posibilitatea acceptării, balsamul iubirii. Asta face măștile să aibă efect și să fie ciudate, sinistre, enervante. Gândește-te la fantoma de la operă sau la omul cu masca de fier, chiar la Michael Jackson, de altfel, la fața lui impecabilă pe jumătate ascunsă de o mască albă sau neagră, care te face să îți pui întrebarea dacă era victima sau autorul propriei desfigurări.

Măștile amplifică felul în care pielea este o barieră sau un zid, acționând ca un indicator al separării, singularității și distanței. Te protejează, da, dar o față mascată este și înfricoșătoare. Ce se află în spatele ei? Ceva monstruos, ceva de nesuportat. Toți suntem recunoscuți după fețe; ne dezvăluie intențiile și ne trădează stările emoționale. Toate filmele de groază care prezintă criminali mascați – *Texas Chainsaw Massacre*, *Silence of the Lambs*, *Halloween* – se joacă cu spaima provocată de lipsa unui chip, cu faptul de a nu te putea raporta la ceva, de a vorbi față către față, ca de la om la om.

Aceste filme exprimă și felul în care cultura noastră crede că singurătatea deformează, dezumanizează și creează monștri. Masca îmbracă aici rolul de respingere a stării umane, constituind preludiul pentru revărsarea răzbunării asupra comunității, maselor și grupului care exclude. (Același mesaj este transmis în fiecare săptămână pe un ton mai relaxat în *Scooby-Doo*: masca de vârcolac scoasă de pe chipul răufăcătorului dezvăluie figura omului de serviciu singuratic, izolatul arțăgos care nu îi suportă pe copiii insuportabil de luminoși.)

Măștile suscită și întrebări referitoare la sinele public: trăsăturile prestabilite și rigide ale politeții și conformismului, sub care dorințele adevărate se zvârcolesc și încolăcesc. Să menții aparențele, să te prefaci că ești altcineva, să trăiești constrâns: aceste imperative încurajează apariția unei stări cangrenoase de enigmă, în care treci neobservat. Și sigur că există măști care ascund activități ilegale sau nepotrivite. Mai poți fi și nemascat, și înconjurat de o gașcă de mascați, ca înspăimântătoarele capete de animale purtate de localnici în pastorala *The Wicker Man*, sau armata de zombie din „Thriller“, un videoclip la care nu puteam să mă uit de frică în copilărie.

Multe dintre aceste curente se regăsesc într-una dintre cele mai frapante imagini cu măști pe care le-am văzut vreodată. A fost făcută de un artist care locuia în anii ’80 la o stradă distanță de apartamentul meu de pe East 2nd. Este o fotografie alb-negru a unui om care stă în fața ieșirii de la metrou pe 7th Avenue, în Times Square. Poartă o jachetă fără mâneci din denim, un tricou alb și o mască de hârtie cu poetul francez Arthur Rimbaud, un xerox în mărime naturală cu faimosul portret de pe coperta cărții *Illuminations*. În spatele lui, un tip cu freză afro traversează ilegal și este îmbrăcat cu o geacă albă care flutură și cu pantaloni negri evazați. Camera l-a surprins în timp ce pășea, cu un pantof încă în aer. Ambele părți ale străzii sunt ocupate de mașini de modă veche și de cinematografe. La New Amsterdam rulează *MOONRAKER*,

la Harris, *AMITYVILLE HORROR*, iar reclama de la Victory, chiar deasupra capului lui Rimbaud, promite apariția lui *RATED X* cu litere mari și negre de tipar.

Poza a fost făcută în 1979, când New York trecea prin una dintre fazele lui de declin. Rimbaud stă în epicentrul sordid al orașului: pe Deuce, vechiul nume pentru acea porțiune de pe 42nd Street care se întinde între 6th și 8th Avenue – de fapt, exact în locul în care Valerie Solanas fusese arestată cu unsprezece ani înainte. Străzile erau o junglă și atunci, dar, până în anii ’70, New York a ajuns în pragul falimentului, iar Times Square era năpădită de violență și infracțiuni, fiind transformată în raiul prostituatelor, dealerilor, tâlharilor și proxeneților. Teatrele în stil Beaux-Arts – exact locurile pe care Hopper le celebra prin *New York Movie* – fuseseră transformate în cinematografe porno și locuri de agățat, vechea modă a privirilor ascunse și a imaginilor seducătoare devenind din ce în ce mai explicită, mai bătătoare la ochi cu fiecare zi.

Care loc era mai potrivit pentru Rimbaud, poetul atras de crime și jeg, care își revărsa talentul liberal și rapid, pârjolind ca o cometă împrejurimile Parisului din secolul al XIX-lea? Arată acolo de parcă ar fi acasă, cu fața lui de hârtie lipsită de expresii și cu gurile de canal sclipindu-i la picioare. În celelalte imagini din seria numită *Arthur Rimbaud in New York*, ia heroină, merge cu metroul, se masturbează în pat, mănâncă într-un restaurant, pozează alături de niște animale eviscerate la măcelărie și se rătăcește printre rămășițele de la docurile râului Hudson, stând cu brațele întinse în fața unui perete pe care stau scrise în litere făcute cu sprayul cuvintele *TĂCEREA LUI MARCEL DUCHAMP ESTE SUPRAESTIMATĂ*.

Indiferent cât de mari sunt mulțimile prin care își face loc, Rimbaud este mereu de unul singur; mereu diferit de toți oamenii care îl înconjoară. Uneori caută sex, sau poate să se vândă, umblând fără rost prin stația autobuzului Port Authority, unde se duc de obicei prostituatele să-și expună marfa. Uneori este și însoțit, ca în poza în care înnoptează alături de doi vagabonzi agățați unul de celălalt, unul dintre ei ținând un pistol de jucărie, cu un tomberon arzând la picioarele lor. În același timp, masca îl separă; este un călător sau voyeur care nu poate sau nu vrea să își arate adevăratul chip.

Seria Rimbaud a fost gândită și făcută în întregime de David Wojnarowicz, pe atunci un necunoscut de douăzeci și patru de ani din New York, care în câțiva ani a devenit unul dintre starurile de pe scena artistică din East Village,

alături de alți contemporani ca Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Nan Goldin și Kiki Smith. Opera lui, care cuprinde picturi, instalații, fotografii, muzică, filme, cărți și performance-uri, ajunge la subiecte precum relațiile și singurătatea, concentrându-se în general asupra felului în care poate supraviețui un individ într-o societate care îi este potrivnică și care l-ar dori mai degrabă mort decât să îi tolereze existența. Este pasionat de diversitate și perfect conștient de gradul de izolare la care se poate ajunge într-o lume omogenă.

Imaginile cu Rimbaud sunt confundate des cu autoportrete, dar Wojnarowicz stătea în spatele ecranului, folosindu-se de mai mulți prieteni sau iubiți în rolurile de mascați. Chiar și așa, rezultatele obținute sunt profund intime, chiar dacă într-un fel complicat. Figura lui Rimbaud era folosită pe post de substitut sau reprezentant al artistului, și era introdusă în locuri care contau pentru David și în care fusese sau care încă aveau o putere asupra lui. Într-un interviu ulterior, a vorbit despre proiect și originile lui: „Mă puneam mereu în situații care păreau disperate și în acele momente simțeam că trebuie să fac anumite lucruri. […] L-am pus pe Rimbaud să treacă printr-o schiță biografică neclară a ceea ce fusese trecutul meu – locurile în care îmi petrecusem timpul în copilărie, în care făcusem foamea sau care mă bântuiau.“[1]

Nu glumea cu privire la situațiile disperate. Violența îi străbătuse copilăria ca un glonț, devastând și golind, lăsându-și urma. Povestea vieții lui Wojnarowicz este mai ales una a măștilor – de ce ai avea nevoie de ele, de ce nu trebuie să te încrezi în ele, cum te-ar ajuta să supraviețuiești; deopotrivă toxice și de nesuportat.

S-a născut pe 14 septembrie 1954 în Red Bank, New Jersey. Prima lui amintire nu era cu oameni, ci cu crabi potcoavă în nisip, adică genul de imagine care i-a împânzit colajele video visătoare de mai târziu. Mama lui era foarte tânără, iar tatăl lui era marinar comerciant, un alcoolic cu un temperament vicios. Căsătoria lor a mers prost încă de la început, iar când David avea doi ani, Ed și Dolores au divorțat. El, fratele și sora lui, amândoi mai mari, au fost lăsați o perioadă într-un orfelinat, unde au fost abuzați fizic: bătuți, obligați să stea drepți sau treziți în toiul nopții să facă dușuri cu apă rece ca gheața. Mama lor a primit custodia, dar când David a împlinit patru ani, tatăl lor i-a răpit. I-a lăsat prima dată la o fermă de păsări care îi aparținea mătușii lor, ca apoi să îi ia acasă la el, unde se recăsătorise și trăia în suburbia

orașului New Jersey, un loc pe care David l-a descris mai târziu ca pe Universul Peluzelor Îngrijite. Era genul de loc în care violența fizică și psihică împotriva femeilor, comunității gay și a copiilor putea avea loc fără repercusiuni.

În memoriile lui, *Close to the Knives*, a scris: „În casa mea nu puteai să râzi, să îți arăți plictiseala sau să plângi, să te joci, să explorezi, să desfășori o activitate care te ajuta să crești și să te dezvolți independent.“[2] Ed era plecat pe mare și săptămâni întregi, dar când se întorcea, îi teroriza pe copii. David era bătut cu zgarda câinilor și cu șipci de lemn. Odată a văzut cum sora lui a fost trântită pe trotuar până când un lichid maro a început să i se scurgă din urechi, iar vecinii tăiau crengi prin grădinile lor sau își tundeau gazonul.

Teama contaminează tot. Își amintea cum se așeza în mijlocul străzii și aștepta până în ultimul moment să se dea la o parte din calea camioanelor care veneau peste deal și treceau prin fața casei. Sau cum el și frații lui erau lăsați într-un magazin chiar înainte de Crăciun și trebuiau să meargă kilometri întregi pe jos, prin zăpadă, cu două broaște țestoase într-o caserolă. Uneori își petrecea zile întregi ascunzându-se în pădure, căutând gândaci și șerpi, o activitate de care nu s-a mai săturat nici măcar la maturitate.

La un moment dat, în 1960, a fost trimis la școala catolică, probabil chiar când tatăl lui a devenit și mai crud, și mai greu de controlat. I-a omorât și gătit iepurașul lui David, spunându-le copiilor că mănâncă o bucată de friptură. Altădată, după o bătaie, l-a pus pe David să se joace cu penisul lui. Când David a refuzat, el a renunțat la idee, deși bătăile au continuat. Visa oribil în acele zile, imagini recurente de valuri imense și tornade. Mai era și un vis frumos, care apărea mai mereu pe la sfârșitul nopții. În el, mergea pe un drum murdar până la un iaz. Se scufunda și apoi făcea pluta. Era o peșteră la fundul iazului și el se afunda până acolo, mergând din ce în ce mai departe, până îi ardeau plămânii. Chiar in ultimul moment, izbutea să ajungă la grota doldora de stalactite și stalagmite care străluceau în întuneric.

Pe la mijlocul anilor ’60, copiii Wojnarowicz și-au găsit mama într-o carte de telefoane din Manhattan: *Dolores Voyna*. S-au furișat într-o excursie de o zi, petrecându-și câteva ore alături de ea la Museum of Modern Art. Exact în acel moment, rătăcind printre galerii, David a hotărât să devină artist. Cu toate că vizitele erau sancționate, la un moment dat, de nicăieri, Ed a spus că era sătul de copiii pentru care luptase din greu, lăsându-i pe toți trei în grija lui Dolores. Ar fi trebuit să fie o ușurare, dar apartamentul ei din Hell’s Kitchen era

minuscul și ea nu era pregătită s-o facă pe mama, mai ales pentru trei copii deja dificili. Nici măcar nu îi plăcea să îi audă spunând *mamă* și, cu toate că era caldă și expresivă, s-a dovedit curând manipulatoare, instabilă și imprevizibilă.

Orașul New York: mirosul de rahat de câine și de gunoi putrezit. Șobolani în sala de cinema care mâncau din popcornul tău. Sexul era deodată la orice pas. Bărbații încercau să îl agațe pe David și îi ofereau bani. Avea o fantezie să fie dezbrăcat într-un izvor și să ejaculeze în apă, așa că a acceptat să meargă cu unul dintre tipi în apartamentul lui din Central Park, deși a insistat să meargă separat până acolo și el să ia autobuzul. A făcut sex cu fiul unuia dintre prietenii mamei sale și apoi s-a gândit încontinuu să îl omoare, isterizându-se din cauza panicii că familia ar putea afla și l-ar trimite la azil, unde sigur urma să primească terapia cu electroșocuri. I se putea citi pe față ce făcuse și, mai rău, cât de mult îi plăcuse? Nu era un moment potrivit să descoperi că ești *queer*, cu un an sau doi înainte ca revoltele de la Stonewall să pornească mișcarea pentru drepturile comunității gay. A mers la bibliotecă să încerce să își dea seama ce înseamnă *poponar*. Informația era limitată, tristă și falsă; o poliloghie despre fătălăi și oameni pe invers, automutilare și suicid.

Pe la cincisprezece ani făcea deja scheme cu bancnote de zece dolari în Times Square. Iubea energia locului, deși foarte rar pleca de acolo fără să fie furat sau buzunărit. Frenezia orașului, atacul luminilor neon și electrice, masele continue de oameni, alcătuite din elemente disparate: marinari, turiști, polițiști, prostituate, escroci și dealeri. Mergea fascinat prin mulțimi. Era un băiat slăbuț, cu dinți mari și ochelari, și coastele la vedere. În același timp, era atras de căutări mai liniștite. Îi plăcea să deseneze, să meargă singur la filme sau să răscolească dioramele de la Natural History Museum; mirosul prăfuit, coridoarele golașe.

Un obicei simpatic din acele zile: să atârne ținându-se cu degetele de pervazul dormitorului său, cu toată greutatea corpului suspendată șapte etaje deasupra 8th Avenue. Poate își testa limitele corpului, poate se supunea unui risc ca să elimine senzațiile neplăcute, administrându-și singur o serie de șocuri, „testând și retestând cum controlez asta cât control am ce forță am“[3]. Se gândea la sinucidere non-stop, la cum ar fi să fure șerpi din magazinele cu animale și să îi elibereze în parc. Uneori lua autobuzul din New Jersey doar ca să se bălăcească îmbrăcat din cap până în picioare în lacuri. Era singurul moment în care se spăla (mai târziu își amintea că blugii lui erau atât de murdari, încât putea să își

vadă în ei reflexia când se apleca). Simțind totul din jurul lui, toate structurile arhitecturale – școala, casa, familia – cum se sfărâmă, se destramă și dărâmă schelăria.

Asta s-a încheiat pe la șaptesprezece ani, când a fost dat afară sau a plecat de bunăvoie din apartamentul din Hell's Kitchen. Dolores îi dăduse deja afară pe ceilalți frați după tensiunile acumulate și certurile din ce în ce mai prezente. David era și el pe cont propriu, în cădere liberă din societate și aterizare forțată, ca Valerie Solanas înaintea lui, în lumea periculoasă și alunecoasă a vieții de stradă.

Timpul a început să se încețoșeze, trecând mai viclean și nemaiînsemnând ce însemna odinioară. Era înfometat tot timpul, devenind atât de slab și de murdar, încât nu mai era în stare să facă vechile trucuri. Se mulțumea cu bărbați care îl băteau sau îl jecmăneau. Era un schelet ambulant lăsat la mila oricărui dubios viciat. Era subnutrit până în punctul în care gingiile îi sângerau de fiecare dată când încerca să fumeze. În *Fire in the Belly*, biografia extraordinară a lui Wojnarowicz scrisă de Cynthia Carr, există o poveste despre cum a sfârșit singur în spital, agonizând din cauza durerii provocate de dinții putreziți, după ce o convinsese pe Dolores să îi împrumute cardul ei de sănătate. Strecoară-l pe sub ușă când termini, îi spusese. Era în vacanță în Barbados.

Nu dormea mai deloc. Uneori își petrecea nopțile pe acoperișul unei clădiri, ghemuit pe lângă gurile de aerisire, iar dimineața se trezea acoperit de funingine, cu ochii, gura și nasul umplute de un praf negru și sufocant. E vorba despre același băiat care, cu câteva luni înainte, scrisese în jurnal cât de speriat era să își petreacă noaptea singur. Fura haine și reptile din magazinele de animale. Stătea în adăposturi sau cu grupurile de travestiți aproape de râul Hudson, mergând cu ei de la un centru de asistență socială la apartamente părăsite. Dormea în mașini abandonate sau pe lângă centralele termice. Uneori era violat sau drogat de bărbații care îi dădeau bani, dar alții erau blânzi cu el, în special un avocat pe nume Syd, care îl lua acasă și îl hrănea, purtându-se cu el așa cum ar trebui să o faci cu orice ființă umană.

În cele din urmă, în 1973, a reușit să se dezlipească de străzi. Sora lui i-a oferit un pat în apartamentul ei și în curând a început să se întoarcă încet către ceva mai apropiat de o existență normală: în orice caz, un acoperiș deasupra capului, chiar dacă locul de muncă sau banii nu erau prea ușor de procurat. De fapt, în cuvântul înainte al cărții *Rimbaud in New York*, scrisă de iubitul lui

David, Tom Rauffenbart, își amintește că, atunci când s-au întâlnit, David, care devenise deja un artist de succes, nu avea un pat al lui și supraviețuia cu nici mai mult, nici mai puțin decât cafea și țigări. „Am făcut tot ce-am putut să schimb asta, dar David era un singuratic. Deși cunoștea mulți oameni, prefera să relaționeze cu ei între patru ochi. Fiecare dintre noi cunoștea un David puțin diferit“[4], a adăugat el.

Nu părăsești o copilărie ca a lui fără un bagaj serios, fără sentimentul că te trag în jos niște greutăți toxice, care trebuie cumva ascunse sau purtate în continuare, dacă nu aruncate. Mai întâi era moștenirea tuturor abuzurilor și neglijențelor, sentimentele de inutilitate, rușine și furie, senzația de diferență, inferioritate sau excludere. Simțea mai ales furie, sub care tăinuia sentimentul nestins că era neiubit.

De parcă nu ar fi fost de ajuns, mai exista și rușinea traiului pe străzi, grija că oamenii își dădeau seama că dusese un trai greu și că îl judecau pentru asta. S-a simțit chinuit până la douăzeci și ceva de ani de imposibilitatea de a vorbi, de a recunoaște verbal prin ce trecuse, experiențele pe care le avusese. „Nu aveam cum să spun așa ceva într-o cameră plină cu oameni, la o petrecere“[5], i-a spus prietenului lui, Keith Davis, într-o conversație înregistrată după câțiva ani. „Am senzația că port experiențele astea pe umeri. Mă așezam și priveam oamenii, dându-mi seama că nu aveam același cadru de referință.“ Din nou în *Close to the Knives*: „Abia puteam să deschid gura în compania altora. Nu exista niciun moment în conversațiile de la muncă, de la petreceri sau adunări în care să exprim ce văzusem.“[6]

Sentimentul de separare, de a fi profund izolat din cauza trecutului, era intensificat de o veche neliniște cu privire la sexualitate. Fusese oribil să crească într-o lume în care dorințele legate de propriul corp erau considerate dezgustătoare, tragice, perverse și nebunești. Și-a asumat public homosexualitatea în San Francisco pe la mijlocul anilor ’70, într-o scurtă vacanță departe de Manhattan. Trăind liber pentru prima dată ca homosexual, a fost imediat mai fericit, mai liber și mai sănătos decât se simțise vreodată. În același timp, și-a dat seama, forțat de împrejurări, de greutatea antagonismelor pe care trebuia să le suporte, de ura care îi pândea la fiecare colț pe bărbații care iubeau alți bărbați și nu erau rușinați de asta. „Faptul că eram *queer* reprezenta o prăpastie care mă separa încet de o societate bolnavă“[7], a scris într-un articol biografic numit „Dateline“.

În *Close to the Knives* și-a amintit ce simțea în copilărie în momentul în care alți copii strigau *BULANGIULE!* unul către celălalt, cum „sunetul îmi ricoșa în suflet, singurătatea instantanee, peretele invizibil de sticlă“[8]. Citind acea frază, mi-am dat seama cât de multe dintre povestirile lui îmi aminteau visceral scene din propria viață. Îmi aminteau, de fapt, sursele precise ale izolării și sentimentul de diferență. Alcoolismul, homofobia, suburbia, Biserica Catolică. Oamenii plecau, beau prea mult, își pierdeau controlul. Nu trecusem prin nimic care să echivaleze violențele trăite de David în copilărie, dar știam cum este să te simți în pericol, să treci prin episoade haotice și înfricoșătoare, să trebuiască să îți găsești o modalitate de adaptare la frica și furia care mocneau. Mama mea era lesbiană și nici nu se gândea să își asume asta. În anii ’80, a fost dată de gol și am ajuns să plecăm din locul în care locuiserăm toată viața, făcând zigzag între case de pe coasta de sud pe măsură ce alcoolismul partenerului ei se adâncea.

Era vremea articolului 28 din Constituție, când homofobia era consacrată prin legislația britanică, ca să nu mai vorbim despre ce le trecea prin minte bigoților, când profesorii nu puteau să încurajeze „acceptarea homosexualității ca așa-zisă relație familială“. Mi s-a părut mereu că societatea heterosexuală izolează și pune în pericol. Când am citit acele rânduri din *Knives*, mi-am amintit cu lux de amănunte greața care mă cuprindea la școală, când alți copii vorbeau cu ură și prostește despre *poponari* și *poponauți*, bătătorind și stârnind în mine deja acutul sentiment că eram un extraterestru, că eram pe dinafară. Nu era vorba doar despre mama. Eram o fetiță slabă și palidă, îmbrăcată ca un băiat. Nu eram în stare să îndeplinesc cerințele sociale ale unei școli de fete, aveam propria sexualitate și genul în total dezacord cu opțiunile care mi se ofereau atunci. Dacă e să mă descriu cumva, eram un băiat gay blocat în locul nepotrivit, în corpul nepotrivit și în viața nepotrivită.

Mai târziu, după școală, când am renunțat la toate normele, am început să trăiesc pentru proteste și să locuiesc ilegal în clădiri semipărăsite din orașe de la malul mării. Îmi amintesc că dormeam într-o cameră plină cu drogați, iar în curtea din spate aveam trei metri de gunoaie. De ce te duci în locuri periculoase? Pentru că există ceva în tine care se simte complet lipsit de valoare. Și cum evadezi, cum îți revendici dreptul la diferență? Una dintre cele mai vii amintiri ale lui David din anii petrecuți pe stradă este cea a nopților încheiate cu accese de furie. El și tovarășul lui erau atât de sătui de foame și de frustrare,

încât mergeau de-a lungul Manhattanului și spărgeau toate cabinele telefonice pe lângă care treceau. Uneori poți schimba spațiul psihic, peisajul emoțiilor, dacă desfășori niște acțiuni pe plan fizic. Bănuiesc că arta face cam același lucru, mai ales arta aproape magică la care Wojnarowicz avea să recurgă în curând, pe măsură ce trecea de la distrugere la creație.

Acesta este contextul în care a apărut *Rimbaud*, cu asta se confrunta. David a început să facă pozele în vara anului 1979 cu o cameră de 35 mm pe care o împrumutase de la un prieten. Mai avusese niște experimente cu imagini făcute de la nivelul șoldului. Încerca să facă suficiente lucrări care să arate lumii locul în care trăise și experiențele pe care încă îi venea greu să le articuleze. Începea să înțeleagă că arta ar putea fi felul în care să depună mărturie și să dezvăluie „lucrurile pe care am fost forțat întotdeauna să le ascund“[9]. Voia să facă imagini care spuneau adevărul, care acceptau oamenii lăsați pe dinafară de istorie, cărora li se refuzau drepturi sau erau excluși.

Era ceva puternic în a călca din nou prin locurile acelea ca adult și a-l introduce pe Rimbaud în peisajul copilăriei sale, făcându-l să stea impasibil lângă bariera vopsită de care David obișnuia să se sprijine așteptând ca bărbații în vârstă să îi cumpere corpul slab și neîngrijit. Un alt sine? Un simulacru erotic, vlăguit și călit de experiențe. Era o persoană la care putea ajunge (cum a spus mai târziu, în jurnal: „Vreau să creez un mit în care să mă transform cândva.“[10]) sau o formă de protecție retroactivă a băiețelului caraghios și vulnerabil care fusese? E greu să îți imaginezi că Rimbaud ar putea fi violat sau forțat să facă vreun lucru împotriva voinței lui.

Oricum, își folosea camera ca să descopere o lume subterană, revărsând lumină în ungherele ascunse ale orașului, pe maidanele agitate și în locurile în care un copil aflat într-o situație precară ar putea face un ban sau rost de o masă caldă. Să fotografiezi înseamnă să posezi, să faci ceva vizibil și să îl imortalizezi, blocându-l în timp. Dar ce putem spune despre atmosfera imaginilor, despre singurătatea care se revarsă din ele în valuri, radiind din figura stranie și lipsită de expresii a lui Rimbaud? Cred că nu erau doar martorele unui mod de viață, ci și ale experienței diferenței, deconectării, imposibilității de a destăinui adevăratele sentimente. Pe scurt, masca te întemnițează și te eliberează.

Cu cât le priveam mai mult, cu atât îmi dădeam seama că se potriveau cu sentimentele pe care David le explora simultan în jurnale („Mă trezeam că

umblu singur pe străzi, că sunt singur acasă și că alunec într-o stare de comunicare minimală, toate din dorința de a-mi păstra felul în care trăiesc.“[11]). Fotografiile exprimă un sentiment de izolare, conflictul dintre dorința de a intra în contact, de a depăși închisoarea sinelui și de a se ascunde, de a pleca și dispărea. E ceva trist la ele, în ciuda durității și a sexualității neprelucrate; rămân o întrebare fără răspuns. Așa cum a explicat Tom Rauffenbart în eseul lui: „Deși masca de Rimbaud prezintă o față inexpresivă și neschimbătoare, pare că urmărește și absoarbe cele văzute și trăite. Și totuși, la final rămâne singur.“[12]

*

Am mers în Anglia o perioadă și, când m-am întors, am început să frecventez arhivele Wojnarowicz de la Fales Library, care are sediul în mai marea Bobst Library de la New York University, peste drum de vechiul atelier al lui Hopper din Washington Square. Era distanța potrivită pentru o plimbare, așa că o apucam pe altă rută în fiecare zi, străbătând în lung și în lat East Village, uneori pierzând vremea prin micul cimitir ascuns pe East 2nd sau zăbovind să citesc afișele expuse de La Mama și Joe's Pub. Se făcuse iarnă deja, cerul era de un albastru deschis, iar pe la bodegile din cartier stăteau agățate găleți cu crizanteme de culoarea cuprului.

La bibliotecă îmi arătam permisul și luam liftul până la etajul al treilea, îmi depozitam pixurile ilegale într-un dulap și împrumutam un creion să completez cererea de împrumut. Căutam mai multe categorii: jurnale, înregistrări, fotografii, obiecte. Săptămână după săptămână, mi-am croit drum printre documente, despachetând zeci de cutii cu măști de Halloween și jucării ieftine, pe care David le iubea: un cowboy roșu de plastic, o ambulanță de oțel, o păpușă diabolică, un Frankenstein. Am frunzărit jurnalele, uneori dând la o parte meniuri vechi și chitanțe, și am urmărit casete VHS zgâriate din vacanțele de vară. David înota în lac, scufundându-și de mai multe ori fața, în timp ce mrejele de lumină se răsfrângeau peste pieptul lui.

Seara, cum mergeam acasă pe lângă Plantworks sau vechea Grace Church pe Broadway, mă gândeam încontinuu la imagini care ieșiseră la iveală cu mult timp în urmă în oglinda minții altcuiva. Un bărbat care lua heroină în docurile abandonate, pierzându-și conștiența, neputincios și fermecător ca Pietà, scuipând bule mici printre dinți. Vise despre futut, despre cai, tarantule pe moarte și șerpi.

O bună parte din viață, Wojnarowicz a încercat să scape de diferite închisori ale solitudinii, să își dea seama cum să evadeze din temnița sinelui. A făcut două lucruri, urmând două căi ca să scape, ambele fizice și riscante. Arta și sexul, a ales să facă imagini și dragoste. Sexul se răspândește în toată arta lui David și este una dintre forțele care îl animă. Era un subiect central printre lucrurile de care se simțea atras să scrie, să le înfățișeze și prin care se lupta să scape de tăcerea în care se simțise captiv în copilărie. În același timp, actul în sine era o cale – poate cea mai bună – de a se depăși, de a-și exprima sentimentele prin limbajul secret, tabuizat, al corpului. Așa cum arta îi dădea posibilitatea să comunice o experiență privată, dezlegând vrăjile paralizante ale muțeniei, și sexul era o modalitate prin care intra în contact, prin care revela lucrurile nemărturisite și imposibil de spus, ascunse în adâncul sufletului.

Pe la sfârșitul anilor ’70, începutul anilor ’80, în timpul în care făcea imaginile cu Rimbaud, ieșea la agățat constant, căutând ceea ce unii oameni numesc sex fără obligații – sub anonimat și cu străini –, dar pe care David aproape întotdeauna îl numea amor și așa îl și percepea. Și-a păstrat aceste întâlniri în jurnale și mai târziu le-a publicat într-o carte explicită în ambele sensuri ale cuvântului: explozivă în materie de grafică și explozivă prin detalii. Și-a însemnat și reacțiile, notându-și schimbările subtile de emoții, de la cazurile în care i se făcea dor la episoadele de frică paralizantă.

Aproape în fiecare seară ieșea să se plimbe pe Brooklyn Promenade sau să treacă peste abandonata West Side Highway către docurile Chelsea, un loc care i-a surprins mulți ani atât partea creativă, cât și erotică a imaginației. Docurile se întindeau de-a lungul râului Hudson de la Christopher Street la 14th Street și putreziseră încă de la declinul transportului naval, în anii ’60. Pe măsură ce liniile comerciale și-au îndreptat traficul spre Brooklyn și New Jersey, majoritatea docurilor din Chelsea au fost închise, iar trei dintre ele au fost înghițite de flăcări. Pe la mijlocul anilor ’70, orașul nu și-a mai permis nici să asigure, nici să distrugă imensele clădiri putrezite. Unele au fost ocupate ilegal de vagabonzi care și-au construit adăposturi în interiorul vechilor barăci și spații de depozitare a bagajelor, iar altele au fost luate în stăpânire de homosexualii care le foloseau pe post de teren de agățat. Erau un teritoriu al decăderii, al grandorii ruinate și revendicate de o populație disidentă și hedonistă.

David își amintea că tot ce făcuse acolo îmbina extraordinar tandrețea și brutalitatea. Pe de o parte, locul arăta ca un *bordel în aer liber*, duhnind a urină

și rahat, unde oamenii puteau fi frecvent uciși și unde întâlnise cândva un tip care urla în timp ce sângele îi șiroia pe față. I-a spus că un străin îmbrăcat într-o geacă bleumarin îl înjunghiase într-o cameră goală. Pe de altă parte, era o lume fără inhibiții, în care oamenii a căror sexualitate era în alte părți subiectul unei ostilități atroce găseau aici libertatea absolută a interacțiunii și în care momentele de intimitate neașteptată răsăreau uneori din moloz ca florile.

În jurnalele lui, descria cum colindă holurile sălilor de îmbarcare în stil Beaux-Arts pe timpul nopții sau când începeau furtunile. Erau largi cât terenurile de fotbal, iar pereții fuseseră afectați de foc, podelele și tavanele aveau găuri prin care puteai vedea râul șerpuind, uneori argintiu, alteori de-un maroniu toxic și nămolos. Stătea la capătul docurilor cu un carnețel în mână și cu picioarele atârnându-i deasupra râului Hudson. Privea cum plouă și cum de pe imensa și strălucitoarea cană de cafea de la Maxwell House cădeau picături roșii neon peste țărmul din Jersey. Uneori era însoțit de câte un bărbat sau urmărea chiar el pe cineva pe culoare și rânduri de scări, până când ajungea în camere mochetate cu iarbă sau pline de cutii cu hârtii abandonate, unde puteai surprinde mirosul sării înălțându-se din râu. „Atât de simplu", scria el, „apariția nopții într-o cameră plină cu străini, labirintul de holuri străbătute ca în filme, fracturarea corpurilor din întuneric spre lumină, sunetele motoarelor de avioane dispărând în depărtare."[13]

Hoinărind pe la docuri, David întâlnea foarte rar aceiași bărbați de mai multe ori, deși uneori îi căuta, pe jumătate îndrăgostit de o personalitate imaginată, o ființă fictivă pe care o plăsmuise dintr-un accent sau un simplu cuvânt. Asta era o parte din plăcerea pe care i-o oferea agățatul, felul în care îi permitea să fie senzual și să rămână separat, păstrând astfel o doză de control. Puteai să te însingurezi în oraș, să te delectezi cu felul „în care singurătatea a două persoane care merg în direcții opuse creează o fantă pentru izolare"[14], știind că existau locuri în care legăturile fizice erau aproape asigurate.

Natura publică a celor întâmplate la docuri era, în sine, un antidot împotriva secretomaniei și rușinii. El încerca să le ofere oamenilor un grad de intimitate, dar una dintre multiplele plăceri ale locului rămânea, cu siguranță, dansul purtat între voyeurism și exhibiționism. În același timp, peisajul îi stârnea instinctul de arhivist ahtiat după înregistrare, după notarea în cuvinte a celor văzute și conservarea celor ce păreau chiar și atunci o utopie pasageră. Făcea fotografii, avea camera la șold, și purta după el o lamă în caz de atac. Totul se

întâmpla oricum incredibil de repede, ca o rafală de imagini amestecate într-un atac al simțurilor. Doi bărbați și-o trăgeau atât de tare, încât unul cădea în genunchi. Canapeaua era întoarsă pe dos, mobila, risipită, iar pe covor rămâneau urme ude la fiecare pas. Săruți un francez cu dinți imaculați și apoi stai treaz toată noaptea să construiești o salamandră cu negru și galben din vopsea și lut, o bestie sub formă de talisman.

Artă și sex reunite. Uneori lua o doză de vopsea spray și mâzgălea scene ciudate din imaginație direct pe pereții scorojiți: fraze răzlețe scoase din vise, unele făcute de el și altele împrumutate de la artiștii pe care îi admira. A scris *TĂCEREA LUI MARCEL DUCHAMP ESTE SUPRAESTIMATĂ* ca un omagiu adus lui Beuys, apoi a făcut cu spray o versiune a feței lui Rimbaud, pe care a trasat-o grosolan pe un geam de sticlă. Mai făcea și scene cu lupte de câini din Mexic sau desene cu oameni fără cap care se drogau. De multe ori, pe fundalul fotografiilor cu Rimbaud, David trasa graffiti și își construia astfel sinele stratificat, gravându-și prezența în structura locului.

Nici măcar nu era singurul inspirat de ruinele docurilor. Artiștii se perindau prin acele locuri de aproape zece ani, fiind atrași de mărimea încăperilor și de libertatea de a lucra fără a fi supravegheați sau analizați. Pe la începutul anilor ’70, avuseseră loc mai multe *happeninguri* acolo, care s-au păstrat prin intermediul unor fotografii alb-negru bizare și fascinante. Una înfățișează un bărbat suspendat de o intrare portuară și atârnat de o funie legată de picior. Se clatină deasupra unei grămezi imense de gunoaie din care iese un singur pom de Crăciun, ca omul spânzurat dintr-un pachet post-apocaliptic de cărți de tarot. Același artist, Gordon Matta-Clark, a fost responsabil și pentru una dintre cele mai ambițioase intervenții artistice de la docuri. Pentru *Day's End*, el și echipa de ajutoare au sculptat cu fierăstraie și aparate de sudură forme geometrice masive pe podelele, pereții și tavanul lui Pier 52, lăsând să pătrundă în încăpere o avalanșă de lumină. Au transformat astfel spațiul în ceea ce Matta-Clark vedea un templu al soarelui și apei, construit fără încuviințări sau avize.

Cât despre anii de agățat, au fost documentați de zeci de fotografi, unii amatori și alții profesioniști, printre care și Alvin Baltrop, Frank Hanlon, Leonard Fink, Allen Tannenbaum, Stanley Stellar, Arthur Tress și Peter Hujar, omul care avea să devină figura cea mai echilibrată și mai importantă din viața lui David. Ei au surprins cu ajutorul camerelor imagini pentru posteritate: mulțimi de oameni care fac plajă la docuri, camerele cavernoase cu ferestre

sparte și grinzi stricate, bărbați pe jumătate dezbrăcați îmbrățișându-se în umbră.

Alții veneau acolo să picteze. Plimbându-se pe lângă Pier 46 și explorând labirintul împuțit, David a dat peste artistul Tava, născut Gustav von Will, care lucra la una dintre enormele lui murale cu un priapism mai mare decât își putea imagina. Astfel de imagini au continuat să apară, devenind protectoare și martore ale corpurilor îmbrățișate dedesubtul lor. Un faun cu ochelari de soare care i-o trăgea unui bărbos stând capră. Busturi musculoase și goale cu penisuri imense, pe care David le denumea cariatide. Imagini care exprimau eliberarea sexuală, licențiozitatea și plăcerea, șocând prin naturalețea lor, deși, așa cum a punctat David mai târziu, mai șocant era că sexualitatea și corpul uman erau subiecte tabu la acel moment din timp și în acel capăt de secol violent și saturat de imagini.

*

Să citești jurnalele lui David era ca o gură de aer proaspăt după ce ai stat mult timp sub apă. Nu înlocuiește nimic atingerea sau iubirea, dar citeam despre cum altcineva se dedicase descoperirii și recunoașterii propriilor dorințe, iar asta mă impresiona atât de mult, încât uneori mă trezeam că tremur în timp ce citeam. În acea iarnă, docurile au prins o viață a lor în mintea mea. M-am lăsat absorbită de toate poveștile pe care le-am găsit. Eram fascinată de spații, de neliniștea descoperirilor și de libertatea și creativitatea pe care le permiteau. Păreau o lume ideală pentru cineva care se lupta cu legăturile din simplul fapt că îmbinau posibilitatea intimității, anonimității și a exprimării personale cu abilitatea de a căuta un corp, de a fi atins și de a fi privit prin munca ta. Era o versiune utopică, anarhistă și erotică a orașului propriu-zis, însă una necosmetizată, permisivă și, desigur, *queer*.

Știu că idealizez și că asta era doar jumătate din poveste. Citisem multe articole care spuneau cât de periculoase erau docurile, cât de respingătoare și brutale puteau fi, dacă nu erai de-ai locului sau nu știai limbajul secret. Ca să nu mai vorbim despre consecințele sumbre care au lovit acest paradis sexual odată ce SIDA a prins rădăcini. Totuși, docurile, așa cum erau, îmi dăduseră un spațiu mintal în care să mă rătăcesc în afara industriei sclipitoare a monogamiei, a presiunii să mă lipesc de cineva, să mă cuplez și să pornesc ca animalele lui Noe, doi câte doi, spre o barcă închisă permanent în fața lumii.

Așa cum și Solanas constata cu amărăciune: „Societatea noastră nu este o comunitate, ci o colecție de familii izolate.“[15]

Dacă îmi dorisem asta vreodată, acum nu o mai voiam. Nu știam ce îmi doresc, dar poate aveam nevoie de o extindere a spațiului erotic, a percepției mele despre ce este posibil sau acceptabil. Așa simțeam citind despre docuri: ca în acele vise în care împingi peretele unei camere dintr-o casă cunoscută și cedează, deschizându-ți calea spre o grădină sau o piscină despre care nu știai că se află acolo. Mereu mă trezeam din astfel de vise doborâtă de fericire și exact același lucru se întâmpla când citeam despre docuri, de parcă, de fiecare dată când mă gândeam la ele, mai renunțam la o mică parte din rușinea pe care aproape fiecare corp sexual o poartă.

Unul dintre lucrurile pe care le citeam pe lângă Wojnarowicz era *The Motion of Light in Water*, o biografie extrem de candidă despre viața în Lower East Side în anii ’60, scrisă de autorul de SF-uri și critică socială Samuel Delany. El își descria nopțile pe chei: „Un spațiu de o saturație libidinală imposibil de zugrăvit pentru cineva care nu a cunoscut-o. Oricât au încercat regizorii de pornografie, homosexuali și heterosexuali deopotrivă, să descrie ceva asemănător, au dat greș, pentru că voiau să arate ceva sălbatic, abandonat, dincolo de orice control, pe când realitatea unei astfel de situații, cu treizeci și cinci, până la cincizeci, poate o sută de străini, este extrem de ordonată, chiar socială, atentă, tăcută și bazată pe un anumit tip de grijă, dacă nu o comunitate.“[16]

Într-o altă carte de mai târziu, *Times Square Red, Times Square Blue*, se întoarce la ideea de comunitate și o analizează detaliat. *Times Square* este o biografie-controversă în care *orgasmul* rămâne cuvântul director. Este o cronică a experiențelor lui Delany în Square, și mai ales în cinematografele porno de pe 42nd Street, ca acela care apare cu un *X* declarativ în fundalul fotografiei cu Rimbaud. Delany a mers la aceste cinematografe aproape zilnic timp de treizeci de ani ca să facă sex cu mai mulți străini, unii dintre ei devenindu-i extrem de cunoscuți, deși relațiile lor depășeau foarte rar sala de cinema.

Delany scria despre Times Square în anii ’90, adică după momentul de îmburghezire – sau, mai degrabă, de transformare în Disney, dacă e să luăm în considerare identitatea unuia dintre principalii investitori. Ceea ce înseamnă că scria în cuvinte de laudă și dezamăgire despre ce fusese deja distrus. Analizând atent și profesionist, el considera că se pierduse nu doar un loc în care te

bucurai de plăcerile vieții, ci o zonă de contact, mai ales de întâlnire între clase și rase. Era genul de loc care facilita intimitatea, chiar dacă una trecătoare, în folosul unei diversități de cetățeni, unii bogați și alții săraci, unii fără adăpost, instabili psihic, însă toți calmați de balsamul democratic al sexului.

Opinia lui nu era nostalgică, ci utopică: o viziune a unui oraș lubrifiat de schimburi, în care întâlnirile scurte și prietenoase satisfăceau nevoile persistente și uneori agonizante de atingere, companie, joacă, erotism și eliberare fizică. În plus, aceste interacțiuni în cabine, balcoane și fose de orchestră dădeau viață unor produse derivate – relații îndepărtate –, despre care sociologii spuneau că susțin metropolele. Sigur că ei se gândeau mai mult la întâlnirile repetate cu vânzătorii și funcționarii de la metrou decât la străinii călduroși care ar putea să ți-o frece din trei în trei ani.

Cât despre faptul că aceste locuri alungau singurătatea, orașul însuși era o dovadă a acestui fapt. Scriind despre închiderile sistematice care au urmat în anii ’90, Delany a sesizat cu regret: „Ce s-a întâmplat cu Times Square mi-a făcut deja viața cumva mai singuratică și mai izolată. Am vorbit cu o grămadă de bărbați al căror debușeu sexual avea loc în acel cartier. Simțim aceleași lucruri. Avem nevoie de contact.“[17]

Avem. Dar exista o breșă în utopie, cel puțin în cazul meu. În contextul cinematografelor și al docurilor, prin locuitorii lor, ne gândim la bărbați, nu la femei. Delany și-a dus o dată o prietenă la Metropolitan, o femeie hispanică și minionă angajată temporar, care își petrecea serile cântând la chitară și voce în cluburi de noapte din Village. Ana era curioasă de tot ce se întâmpla, așa că l-a însoțit pe Delany în acea după-amiază, îmbrăcată băiețește, deși asta nu a oprit un copil care trecea pe lângă ea să mormăie *pizdă* sau pe manager să o acuze că era prostituată. Vizita s-a încheiat fără piedici – destul de multă acțiune de urmărit, fiindcă se desfășura fără întreruperi pe balcon – și totuși, povestea asta se citește cu mai multă greutate decât toate celelalte întâlniri înregistrate. Ce apasă asupra ei, ce rămâne nespus este amenințarea lucrurilor care s-ar fi putut întâmpla: violența, prea plauzibilul viol, amestecul ciudat de scârbă, obiectificare[18] și dorință pe care le generează forma feminină, mai ales atunci când apare în contexte sexuale.

Eram sătulă să car după mine un corp de femeie sau, mai degrabă, tot ce venea odată cu el. Minunata carte a lui Maggie Nelson, *The Art of Cruelty*, fusese publicată recent și conținea o fotografie pe care o subliniasem și

încercuisem în creion, fiindcă mă uimise cât de bine explica atracția mea față de lumea docurilor. „Sigur, nu toată *chestia* e creată egal și cineva trebuie să trăiască suficient de mult *în afara* chestiei ca să facă diferența.“[19] Între paranteze mai adăuga și: „Asta ar putea explica, pe de o parte, de ce degradarea din pornografia gay nu produce același tip de anxietate ca pornografia heterosexuală; bărbații – în orice caz, bărbații albi – nu au aceeași legătură istorică pe care o au femeile cu obiectificarea. Asta înseamnă că degradarea lor nu este percepută ca o cruzime fără margini.“

Uneori îți dorești să devii carne; să îți abandonezi corpul și foamea, nevoia lui de contact, dar asta nu înseamnă neapărat că vrei să fii servit mediu sau în sânge. Alteori, ca Rimbaudul lui Wojnarowicz, vrei să ieși în lume, să treci neobservat, să explorezi priveliștile orașului. De asta căutam cu disperare o mască la parada de Halloween. Nu voiam să fiu chestia aia la care se uită toată lumea, care putea fi respinsă sau discreditată.

Am mers necontenit în acea iarnă pe lângă Hudson, scotocind printre rămășițele noi ale docurilor, îndepărtându-mă de peluzele frumos aranjate și de cuplurile lor strălucitoare care împingeau cărucioare. Ici și colo, am găsit urme ale trecutului – niște piloni de lemn care ieșeau din apa de culoarea cositorului ca acele de siguranță dintr-o pernă, două coloane de piatră dărâmate în care stăteau sculptate aripi, copaci slăbănogi crescând din piatră și moloz, porți închise, straturi de graffiti și un afiș cu inscripția tristă *COST A FOST AICI*.

Când rătăceam, mă tot gândeam la imaginea unei femei care să joace rolul de omoloagă a lui *Rimbaud in New York*, imaginea unei femei pierdute în oraș, aventuroasă, ca să împrumut termenul lui Valerie Solanas, care a avut propria poveste cu docurile și care a și încheiat-o într-o notă amară: „SCUM s-a răspândit pretutindeni […] am văzut tot circul, fiecare parte din el – futaiul și lesbienele. Am acoperit țărmul, am ajuns sub fiecare doc și ponton, al cocoșeilor și păsăricilor […] trebuie să treci prin mult sex ca să ajungi la anti-sex.“[20]

Pe atunci, nu mă întâlnisem cu fotografiile ironice ale lui Emily Roysdon în care reconstituia imaginile cu Rimbaud, având fața acoperită cu o mască de hârtie cu David Wojnarowicz. În schimb, căutam fotografiile dure și visătoare cu Greta Garbo, imaginile cu ea la pas prin oraș, îmbrăcată cu un trenci și pantofi masculini, neacceptând mizerii din partea nimănui – ieșită din casă doar pentru ea. În *Grand Hotel*, Garbo spunea că vrea să fie singură, faimoasa

ei replică, dar ce își dorea cu adevărat era să fie *lăsată singură*, un lucru complet diferit: să nu fie deranjată, privită și hărțuită. Tânjea după intimitate și după experiența de a trece neobservată. Ochelarii de soare, ziarele care îi acopereau fața, chiar șirul de identități false – Jane Smith, Gussie Berger, Joan Gustafsson, Harriet Brown – erau feluri de a evita să fie descoperită, de a împiedica oamenii s-o recunoască; măști care o eliberau de greutatea faimei.

După ce s-a retras din activitate, începând cu 1941, când avea treizeci și șase de ani, pentru mai bine de cincizeci de ani, Garbo a trăit într-un apartament din clădirea Campanile pe East 54th Street, nu departe de Fabrica de Argint, dar într-un mediu mult mai salubru. Făcea în fiecare zi două plimbări: drumuri lungi și întortocheate care o duceau până la Museum of Modern Art sau Waldorf. Erau plimbări pentru care încălța niște pantofi comozi din piele de la Hush Puppies, de culoarea bronzului, a ciocolatei sau alb-gălbui. Mai târziu aveam să îi descopăr puși în vânzare la o licitație online. Mergea de multe ori până în Washington Square și înapoi, într-o buclă de aproape patru kilometri, oprindu-se să privească vitrinele librăriilor sau ale magazinelor cu mâncare și rătăcind fără direcție, nu ca un mijloc, ci ca un scop, o ocupație ideală în sine.

„Când mă opream din muncit, preferam să am alte activități, multe altele“[21], a spus cândva. „Mai degrabă eram pe-afară mergând decât să stau înlănțuită înăuntru, uitându-mă la o imagine mișcătoare. Marea mea plăcere e să merg.“ Și apoi: „Merg încotro se îndreaptă omul din fața mea. Nu aș putea supraviețui aici dacă nu aș merge. N-aș putea sta 24 de ore în apartamentul ăsta. Ies și privesc oamenii.“[22]

Acesta fiind New Yorkul, oamenii obișnuiau să o ignore, deși Andy Warhol a mărturisit în jurnalul lui că trecuse în 1985 pe lângă ea pe stradă și că nu rezistase să nu o urmărească și să îi facă poze pe ascuns. Purta ochelari de soare închiși la culoare, o haină imensă, accesoriile care o făcuseră faimoasă și mergea spre un magazin Trader Horn ca să se întrețină cu femeia de la casă despre televizoare. „Exact genul de lucruri pe care le făcea ea“[23], a spus Warhol. „I-am făcut poze până când am crezut că o să se enerveze, apoi am mers spre centru.“ Râde în sinea lui și adaugă cu regret: „Și eu eram singur.“

Internetul este plin de imagini cu ea colindând străzile orașului. Garbo cu umbrela. Garbo în pantaloni de culoarea plutei. Garbo lăsându-se purtată pe Third Avenue și mergând calm printre taxiuri. Într-o copie a revistei *Life* din 1955, există o fotografie full-page cu ea trecând strada și prinsă între cele patru

benzi în trafic. Are o figură stranie și cubistă, iar corpul îi este înfășurat complet într-o haină neagră din piele de focă și poartă o pălărie. I se văd doar picioarele subțiri intrând în niște cizme neclare. E întoarsă zeflemitor la cameră, atenția fiindu-i atrasă de explozia strălucitoare de lumină de la capătul străzii, în care clădirile parcă se dizolvă. „O SILUETĂ SINGURATICĂ“, spune descrierea: „Garbo traversează First Avenue aproape de casa ei din New York într-o după-amiază.“[24]

Este o imagine a refuzului, a completei stăpâniri de sine. Dar de unde vin toate fotografiile respective? Multe au fost făcute de urmăritorul lui Garbo, paparazzul Ted Leyson, care și-a petrecut cam unsprezece ani, din 1979 până în 1990, pândind în fața clădirii sale. Se ascundea, a explicat cândva într-un interviu, ea ieșea pe ușa din față și privea în jur. Odată ce se asigura că este singură, se relaxa, iar el putea să se strecoare din ușă în ușă, făcându-i poze în singurătate.

În unele dintre imagini îți dai seama că îl zărise și își ducea un șervețel la gură ca să îi strice cadrele. *Candids*, așa le numeau fotografii, folosind un cuvânt care însemna cândva pur, drept, sincer, fără pic de răutate. Tot Leyson a vânat și ultima fotografie dinaintea morții lui Garbo. A făcut-o prin geamul mașinii care o ducea la spital. Ea avea părul lung și argintiu, căzut pe după umeri, și își purta mâna venoasă spre partea de jos a feței, ca să o ascundă. Îl privea prin ochelarii fumurii cu o expresie neliniștitoare de teamă, dispreț și resemnare; o privire care ar fi trebuit, pe bună dreptate, să spargă obiectivul.

În două interviuri separate, Leyson și-a pus comportamentul pe seama iubirii pe care i-o purta. „Așa mă exprim, într-un fel straniu, așa îmi exprim respectul și admirația față de doamna Garbo. Simt o dorință de nestăpânit. Mi-a devenit obsesie“[25], i-a spus lui Connie Chung de la CBS în anul 1990. Biografului Gretei Garbo, Barry Paris, i-a spus în 1992: „O admir și o iubesc foarte mult. Dacă i-am provocat vreun necaz, îmi cer iertare, dar cred că am făcut ceva bun pentru ea și pentru posteritate. Mi-am petrecut zece ani din viață alături de ea – sunt celălalt *bărbat care a fotografiat-o*, după Clarence Bull.“

Nu vreau să fiu moralistă cu privire la dorință, fie ea scoptofilie sau de alt fel. Nu vreau să țin lecții despre ce le trezește oamenilor plăcere sau despre ce fac în viețile lor private, atât timp cât nu fac rău nimănui. Astea fiind spuse, fotografiile lui Leyson sunt simptomatice pentru un tip de privire care, fie

dăruită, fie reținută, dezumanizează. E o degradare în opoziție directă cu eliberarea.

Toate femeile sunt supuse acelei priviri, supuse să o primească sau să o respingă. Pe mine m-au crescut lesbienele, așa că nu am fost îndoctrinată în niciun fel, dar în ultima vreme, începusem să mă simt aproape intimidată de puterea acestei priviri. Dacă ar fi trebuit să îmi descriu singurătatea și să îi identific componentele, ar fi trebuit să recunosc că măcar o mică parte din ea avea de-a face cu neliniștile privitoare la modul în care arăt, cu faptul că nu eram considerată suficient de atrăgătoare. Iar la un nivel și mai profund începusem să îmi dau seama că mă bloca faptul că, pe lângă imposibilitatea de a scăpa de așteptările pe care mi le impunea genul, nu mă simțeam deloc confortabil în perimetrul de gen care îmi fusese rezervat.

Era acel perimetru prea mic, cu așteptările lui absurde privitoare la femei, sau nu încăpeam eu în perimetru? *Pizdă*. Nu m-am simțit niciodată bine în privința cerințelor feminității. Mă simțisem mereu ca un băiat, un gay, o persoană care își luase poziția de gen pe axa binarității feminin-masculin. Eram ceva imposibil, o combinație între cele două. *Trans*, am început să îmi dau seama, ceea ce nu însemna că făceam tranziția dintr-o parte în cealaltă, ci că ocupam un spațiu median, care nu exista, și totuși eu existam.

M-am tot uitat în acea iarnă la *Vertigo* al lui Hitchcock, un film care aduce în discuție măștile, feminitatea și dorințele sexuale. Citind despre docuri, extindeam posibilitățile sexuale, iar văzând *Vertigo* era modalitatea în care mă atenționam din nou despre pericolele reprezentate de rolurile convenționale de gen. Tema filmului este obiectificarea și felul în care produce ea singurătatea, mai degrabă lărgind spațiul dintre oameni și creând abisuri periculoase. De fapt, este exact prăpastia în care James Stewart, adică detectivul Scottie Ferguson, se rostogolește, răpus de dorința pentru o femeie care, chiar și atunci când trăiește, este mai enigmatică și mai absentă decât o prezență clară, corporală.

Cea mai deranjantă parte are loc odată cu depresia lui Scottie, care calcă pe urmele fostei sale iubiri, Madeleine. Umblând pe străzile abrupte din San Francisco, el dă peste Judy, o brunetă durdulie, cu un pulover verde tricotat, care seamănă în treacăt cu fosta lui iubire, deși nu păstrează nimic din aroganța rece a lui Madeleine sau din pasivitatea, retragerea ei aproape catatonică din viață.

Ca într-o versiune macabră a transformărilor care au loc în *My Fair Lady* sau *Pretty Woman*, o conduce pe fata vulgară, cărnoasă și impertinentă către un magazin cu haine și o pune să probeze costum după costum, până când găsește replica exactă a costumului gri imaculat pe care îl purta Madeleine. „Scottie, ce faci?“ întreabă Judy. „Cauți costumul purtat de ea pentru mine. Vrei să mă îmbrac identic… Nu, n-am de gând s-o fac!“[26] Apoi fuge spre colțul camerei, unde se ascunde ca un copil care tocmai a fost pedepsit, cu capul plecat, mâinile prinse la spate și fața către perete. „Nu vreau nicio haină, nu vreau nimic. Vreau doar să ies de aici“, scâncește femeia. El o apucă de braț și îi răspunde: „Judy, fă asta pentru mine.“ Am urmărit acea scenă de nenumărate ori, de parcă voiam să o secătuiesc de putere. Era un spectacol în care femeia este forțată să participe fără voia ei la un concurs perpetuu și chinuitor de frumusețe, în care stă față în față cu statutul de obiect care ar putea sau nu să fie considerat acceptabil și capabil să stârnească atenția.

În scena următoare, din magazinul de încălțăminte, Judy nu mai are nicio expresie. S-a abandonat pe sine, părăsind acel loc de asediu care era chiar corpul său. Mai târziu, Scottie o conduce până la coafor și se întoarce singur în camera ei de hotel, unde răsfoiește un ziar și moare de nerăbdare. Ea se îndreaptă spre el pe un coridor, e vopsită blond spălăcit, însă are în continuare părul răsfrânt peste umeri. „Ar trebui să nu îți stea pe față, ci să fie prins la spate. Le-am spus și lor, ți-am spus și ție“, o întâmpină el furios. Ea mai încearcă o ultimă dată să îi țină piept, apoi renunță, mergând în baie să completeze și ultimul episod al transformării.

Scottie se duce la fereastră. Afară, în spatele draperiilor transparente, lumina se scurge dintr-o reclamă luminoasă – culoarea lui Hopper, a alienării urbane, inamica legăturilor dintre oameni, poate chiar a vieții. Chiar atunci apare Judy-Madeleine, se îndreaptă către el – copia perfectă a altei copii. Se sărută și, pe măsură ce obiectivul camerei se învârte în jurul lor, ea se lasă pe spate, până când pare că Scottie îmbrățișează un cadavru – o premoniție a ceea ce urma să se întâmple în scurt timp.

Acea îmbrățișare este unul dintre cele mai singuratice lucruri pe care le-am văzut vreodată, deși este greu de spus ce e mai rău: bărbatul care poate iubi doar o hologramă, o proiecție, sau femeia care poate fi iubită doar dacă se costumează în altcineva – care abia există, care, din momentul apariției și până

la sfârșit, se îndreaptă către moarte. Să uităm degradarea, aici avem de-a face cu necrofilia, obiectificare dusă la extrem.

*

Există căi mai bune de a privi corpurile. Unul dintre cele mai bune antidoturi pe care le-am găsit pentru a îndrepta necrofilia lui Hitchcock și furtul de imagini cu frumoasa străină făcut de Leyson a fost opera fotografei Nan Goldin, una dintre apropiatele lui David Wojnarowicz. În portretele pe care le face prietenilor și iubiților, granițele dintre corpuri, sexualități, genuri par să se dizolve magic. Asta se întâmplă în special în mereu reeditata *The Ballad of Sexual Dependency*, pe care a început-o în anii ’70, când trăia în Boston, și a continuat-o după mutarea în New York, în 1978.

Aceste imagini sunt dureros de intime. „Pentru mine, momentul fotografierii, în loc să creeze distanță, dă naștere clarității și legăturilor emoționale“[27], scrie Goldin în introducerea ediției scoase la Aperture. „Multă lume crede că fotograful este automat un voyeur, ultimul invitat la o petrecere. Dar eu nu particip la ceva; asta este petrecerea mea. Asta e familia mea, istoria mea.“

Diferența dintre observator și observat te uimește. Fotografiile lui Goldin arată o lume a frumuseții corpurilor umane, unele dintre ele fiindu-i cunoscute încă din adolescență, privite cu o tandrețe neafectată. Multe imagini documentează decadența: viața sălbatică și epuizantă a petrecerilor, drogurile, ținutele baroce. Altele sunt mai tăcute, mai blânde. Doi bărbați care se sărută. Un tânăr care se scufundă în apele lăptoase ale băii. O femeie ține o mână pe spatele gol al unui bărbat. Un cuplu stă în pat, învelit în cearșafuri dungate, iar paloarea pielii lor este accentuată de neglijeurile albe în care sunt îmbrăcați.

Pielea goală există în mai toate fotografiile lui Goldin, uneori învinețită sau transpirată, scufundată în albul aproape translucid al noctambulilor profesioniști. Corpuri adormite, corpuri care fac sex, care se îmbrățișează, corpuri înstrăinate, bătute, încovoiate din cauza drogurilor. Subiecții ei, identificați doar după prenume, sunt de obicei pe jumătate dezbrăcați, renunță la haine sau le trag pe ei, se spală sau își pictează chipul în oglindă. Este fascinată de oamenii în tranziție, care se deplasează dintr-o parte în alta, care se adaptează și se reinventează cu ajutorul rujului, genelor, materialelor aurii și al părului tapat.

Goldin a spus clar că nu crede în trasarea unui singur portret revelator al cuiva, ci în încercarea de a surprinde un vârtej de identități de-a lungul

timpului. Oamenii ei trec prin stări, ținute, parteneri, diferite momente de amețeală. Uită opoziția neîndemânatică dintre sinele mascat și cel autentic. Aici găsești fluiditate și tranziții perpetue. Mulți dintre subiecții ei, mai ales la început, erau *drag queens*. Ea imortalizează procesul transformării băieților în ceea ce numea cândva „al treilea gen, care avea mai mult sens decât oricare altul“[28]. Dorințele sexuale sunt și ele fluide, reprezentând o chestiune care ține mai mult de contact decât de categorie. Acest spațiu non-binar este o salvare, locul în care să te joci cu felul în care arăți nu presupune automat dispariția toxică din *Vertigo*, ci un act de manifestare și descoperire.

Iar prin asta nu spun că portretele se feresc din a arăta rateurile intimității: scăpări și obstacole, momente ambivalente sau care să despice problema. În *Ballad* se vorbește explicit despre relațiile sexuale. Lucrarea străbate polii legăturii și ai izolării, imortalizând oamenii în timp ce se unesc sau se despart; clătinându-se pe valurile nesigure ale iubirii. Unele secvențe, precum „Lonely Boys“, „Wild Women Don't Get the Blues“ sau „Casta Diva“, arată oameni însingurați sau plini de dor, întinși pe paturi sau privind pe fereastră, adică exact imaginea clasică pe care i-o făcea Hopper unei persoane îngrădite sau căreia îi lipsea ceva. Frumoasa *Dieter with the tulips*, cu lumina gri pudrată, florile vărgate de hârtie, blândețea feței lui. Dura Sharon, cu mâna vârâtă în talia blugilor și cu o mică bucată de plasture lipită de bărbie. Sau Brian, care stă în centrul unuia dintre cele trei paturi de două persoane din camera sărăcăcioasă și abia mobilată a unui hotel din Merida, Mexic, 1982.

Altele merg la extrema opusă, arătând scene de contact, chiar sexual. Un băiat dezbrăcat și o fată aproape dezbrăcată se sărută pe o saltea pătată, întinsă pe jos, într-un apartament newyorkez, cu trunchiurile lipite, picioarele lor subțiri împletite și talpa unuia dintre ei îndreptată în sus, lăsând să se vadă podeaua murdară. Sau chiar Nan cu ghete mov și șosete maro, cu picioarele ei albicioase descoperite, stând peste pieptul iubitului. Mâinile lui abia ating marginea lenjeriei negre transparente. Farmecul atingerii, graba contactului, înălțimile îmbrățișării, precum Bruce și French Chris pe un prosop cu steluțe întins pe o plajă în Fire Island.

Însă dacă sexul este un leac împotriva izolării, este și o sursă de alienare în toată regula, capabilă să miște periculoasele forțe care l-au dat peste cap și pe Scottie în *Vertigo*. Posesiunea, gelozia, obsesia, imposibilitatea de a tolera respingerea, echivocul sau pierderea. Cea mai cunoscută imagine din *Ballad*

este un autoportret al lui Goldin după ce prietenul ei de atunci o bătuse atât de rău, încât aproape orbise. Are fața zgâriată și umflată, lovită în jurul ochilor, cu pielea pătată de un purpuriu violent. Irisul drept se vede clar, însă stângul îi este acoperit de un sânge stacojiu ca buzele. Privește direct în cameră, afectată, față în față, nu atât de mult lăsându-se să fie văzută, cât dorindu-și să privească, făcând un act de rememorare, adăugându-se la arhiva celor întâmplate între corpurile umane.

Dorința de a arăta exact ce s-a întâmplat, oricât de șocant, se trage din experiențele din copilărie. Ca Wojnarowicz, pe care l-a întâlnit prima dată când locuiau amândoi în East Village, Goldin a crescut în suburbii, într-un climat de tăcere și respingere. Când avea unsprezece ani, sora ei, care avea optsprezece, s-a sinucis așezându-se pe calea ferată în afara Washingtonului. „Am văzut ce rol au jucat sexualitatea și respingerea ei în distrugerea surorii mele“[29], a scris ea. „Din cauza vremurilor, adică la începutul anilor șaizeci, femeile furioase și senzuale erau înspăimântătoare, împotriva normelor de conduită și nu puteau fi controlate.“

Și ea, și Wojnarowicz au folosit fotografia ca un act de rezistență. Într-o postfață la *Ballad* din 2012, a declarat: „Am hotărât când eram foarte tânără că urma să las o arhivă despre viața și experiențele mele pe care să nu poată nimeni să o rescrie sau nege.“[30] Nu era de ajuns să facă doar poze. Trebuiau și văzute, și arătate celor surprinși în ele. Dintre toate locurile din lume, exact pe Twitter am găsit la un moment dat un pliant xeroxat pe care era scris de mână un anunț despre una dintre primele ei expoziții periodice cu fotografiile din *Ballad*. Zece noaptea, într-o seară de mai, la clubul 8BC, care se deschisese în 1983 în subsolul unei vechi ferme, pe vremea când East Village era o zonă aproape abandonată, fiecare stradă arsese sau fusese transformată în poligon.

În 1990, *Interview* a publicat o conversație purtată de Goldin cu Wojnarowicz, unul dintre schimburile vaste și intime dintre artiști pe care Andy Warhol și le imaginase de prima dată când gândise revista, cu douăzeci de ani în urmă. Începe cu ei într-o cafenea din Lower East Side, glumind despre dimensiunea caracatițelor din farfurie și fiind surprinși să descopere că aniversările lor sunt la o zi distanță una de cealaltă. Vorbesc despre muncă, furie și violență, fantezii sexuale și dorința lor comună de a lăsa ceva în urmă.

Close to the Knives fusese publicată recent, iar spre sfârșitul conversației, Goldin îl întreabă pe David ce i-ar plăcea cel mai mult să facă prin arta lui.

„Vreau să îi fac pe oameni să fie mai puțin înstrăinați – asta contează cel mai mult pentru mine“[31], spune el. „Cred că o parte din cartea asta vorbește despre durerea de a fi crescut ani întregi crezând că sunt de pe altă planetă.“ Un minut mai târziu, el adaugă: „Ne putem influența reciproc dacă suntem suficient de dispuși să ne permitem unul altuia respingerea înstrăinării.“

Iar asta rezumă exact ce îmi inspira munca lui. Exact naturalețea și vulnerabilitatea exprimării lui s-au dovedit vindecătoare pentru izolarea mea: disponibilitatea de a recunoaște eșecul sau suferința, de a se lăsa atins, de a accepta dorința, furia, durerea, de a fi viu din punct de vedere emoțional. Faptul că se expunea era în sine un leac pentru singurătate, pentru că dizolva senzația de diferență care apare atunci când îți imaginezi că doar sentimentele sau dorințele tale sunt rușinoase.

În toate scrierile lui există un slalom între tipuri de materiale, unele foarte întunecate și tulburătoare, însă care conțin întotdeauna spații minunate de lumină, căldură și stranietate. Avea un grad de sinceritate seducătoare, chiar dacă se întreba uneori dacă era capabil doar să reproducă urâțenia pe care o văzuse. Mai exista și solidaritatea lui, dedicarea și interesul pentru oamenii diferiți, care ieșeau din normă. „Mereu m-am considerat ori anonim, ori ciudat“, a scris cândva. „Și există o legătură tăinuită între oamenii care nu își găsesc locul sau nu sunt atrăgători în sensul pe care societatea îl impune.“[32] Aproape toate înregistrările vieții lui sexuale – sute, poate chiar mai multe – atestă extraordinara tandrețe pe care le-o purta corpurilor și dorințelor celor din jur, ciudățeniei și lucrurilor pe care voiau să le facă. Singurele momente în care are un ton ostil sunt cele în care intervin constrângerile sau cruzimea de orice fel.

Dacă ar trebui să aleg un singur paragraf din *Close to the Knives*, ar fi cel despre o întâlnire pe care a avut-o la docuri.

> Iubindu-l, am văzut bărbați care se încurajau unul pe altul să se predea. Iubindu-l, am văzut muncitorii orașelor mici făcând săpături pe care alți bărbați încercau toată viața să le umple. Iubindu-l, am văzut filme cu edificii din piatră; am văzut o mână strângând zăpada de pe pervazul închisorii. Iubindu-l, am văzut cum se ridicau case frumoase care aveau să alunece în apele care așteptau agitate. L-am văzut cum mă elibera de tăcerile vieții mele interioare.[33]

Îmi plăcea declarația aceea, în special ultima parte. L-am văzut cum mă elibera de tăcerile vieții mele interioare. Cam asta ne dorim de la sex, nu? Să fim eliberați din închisoarea corpului prin corp însuși, în sfârșit dorit, cu ciudata lui limbă înțeleasă.

Note:

1 Cynthia Carr, *Fire in the Belly*, p. 133.
2 David Wojnarowicz, *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration*, Vintage, 1991, p. 152.
3 David Wojnarowicz, *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration*, Vintage, 1991, p. 6.
4 Tom Rauffenbart, *Rimbaud in New York*, Andrew Roth, 2004, p. 3.
5 David Wojnarowicz, „David Wojnarowicz Interviewed by Keith Davis“, Fales, seria 8A.
6 David Wojnarowicz, *Close to the Knives*, p. 228.
7 David Wojnarowicz, „Biographical Dateline“, Fales, seria 7A, cutia 9, dosarul 2.
8 David Wojnarowicz, *Close to the Knives*, p. 105.
9 David Wojnarowicz, *In the Shadow of the American Dream*, Amy Scholder (ed.), Grove Press, 2000, p. 130.
10 David Wojnarowicz, *In the Shadow of the American Dream*, Amy Scholder (ed.), Grove Press, 2000, p. 219.
11 David Wojnarowicz, *In the Shadow of the American Dream*, Amy Scholder (ed.), Grove Press, 2000, p. 161.
12 Tom Rauffenbart, *Rimbaud in New York*, p. 3.
13 David Wojnarowicz, *Close to the Knives*, p. 9.
14 David Wojnarowicz, fragmente de jurnal nepublicate, Fales, seria 1, cutia 1, dosarul 4, 26 septembrie 1977.
15 Valerie Solanas, *SCUM Manifesto*, p. 48.
16 Samuel Delany, *The Motion of Light on Water*, Paladin, 1990, p. 202.
17 Samuel Delany, *Times Square Red, Times Square Blue*, New York University Press, 1999, p. 175.
18 Numită și „comodificare“, este un termen din studiile de gen referitor la atitudinile, comportamentele și acțiunile sociale care subminează umanitatea cuiva, transformându-l într-un „obiect“ pentru cel care deține capitalul de putere.
19 Maggie Nelson, *The Art of Cruelty*, W.W. Norton & Co., 2011, p. 183.
20 Valerie Solanas, *SCUM Manifesto*, p. 61.
21 Charlotte Chandler, *Ingrid Bergman: A Personal Biography*, Simon & Schuster, 2007, p. 239.
22 *People*, vol. 33, nr. 17, 30 aprilie 1990.
23 Andy Warhol, *The Andy Warhol Diaries*, p. 624.
24 *Life*, vol. 38, nr. 24, 24 ianuarie 1955.
25 Barry Paris, *Garbo*, Sidgwick & Jackson, 1995, p. 539.
26 *Vertigo*, regizat de Alfred Hitchcock, 1958.
27 Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, Aperture, 2012, p. 6.
28 Nan Goldin, *The Other Side 1972–1992*, Cornerhouse Publications, 1993, p. 5.
29 Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, p. 8.
30 Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, p. 145.
31 David Wojnarowicz, *Brush Fires in the Social Landscapes*, Aperture, 2015, p. 160.
32 David Wojnarowicz, *Close to the Knives*, p. 183.
33 David Wojnarowicz, *Close to the Knives*, p. 17.

Capitolul 5

Tărâmul irealității[1]

E amuzant să stai cu chirie, să îți construiești o viață printre lucrurile altcuiva, într-o casă pe care altcineva a creat-o și părăsit-o de ceva vreme. Patul meu stătea pe o platformă, deasupra a trei scări de lemn atât de abrupte, încât trebuia să cobor cu spatele, ca marinarii. Aveam și o fereastră blocată cu scânduri la capăt, care se deschidea spre o aerisire prin care pătrundeau mai mereu muzica și conversațiile. Era genul de apartament înghesuit, cu puțină lumină și aer, pe care Luc Sante îl descrie în *Low Life*, o carte ca o vrajă despre vechiul New York. Oamenii veniseră și plecaseră din camerele astea ani întregi, lăsând în urma lor borcănașe cu balsam pentru buze sau creme de mâini. Blatul de la bucătărie era plin de cutii pe jumătate goale de granola și pliculețe de ceai, iar plantele nu mai fuseseră udate de luni întregi, așa cum nici praful nu mai fusese șters.

În timpul zilei, dădeam rar peste cineva în clădire, dar noaptea auzeam ușile trântindu-se și oamenii trecând la doar câțiva pași depărtare de patul meu. Vecinul meu era DJ, așa că la ore ciudate din zi și din noapte, auzeam uneori valuri de bas care se spărgeau vertiginos de pereți și îmi răsunau în piept. La două sau trei dimineața, căldura creștea zăngănind prin conducte și chiar înainte de răsărit, eram uneori trezită de sirenele sau de mașinile pompierilor care părăseau stația de pe East 2nd Street. Tot ei pierduseră șase membri ai echipajului la atentatele din 11 septembrie.

Totul părea permeabil, înnămolit, ca o cameră fără ușă sau o peșteră inundată mereu de mare. Dormeam superficial, trezindu-mă ca să verific e-mailul, apoi întinzându-mă fără un scop anume pe canapea și privind banca de la colțul străzii sau cum își schimbă cerul culoarea din negru în albastru ca de tuș deasupra stației de pompieri. Era o clarvăzătoare câteva etaje mai jos și în unele după-amiezi însorite stătea cocoțată pe fereastră, alături de un model de craniu, uneori ciocănind în sticlă și chemându-mă la ea, oricât de tare clătinam capul în semn de nu. Nu vreau nicio veste proastă și nicio revelație despre viitor, mulțumesc. Nu voiam să știu pe cine aș putea sau nu să întâlnesc și nici ce mă așteptă.

Era din ce în ce mai ușor să vezi cum dispăreau oamenii în oraș, în plină lumină, retrăgându-se în apartamentele lor împovărați de boală sau jale, de boli mintale sau de greutatea nestrămutată a tristeții, a timidității, sau de a nu ști cum să își facă apariția în lume. Mă rog, și eu simțeam asta, dar cum Dumnezeu ar fi fost să trăiești toată viața așa, ocupând zona oarbă a existenței altora și intimitățile lor zgomotoase?

Dacă a existat cineva care să simtă asta, acela a fost cu siguranță Henry Darger, omul de serviciu din Chicago care a cunoscut faima după moarte ca unul dintre cei mai faimoși artiști bruți, un termen inventat ca să descrie oamenii de la marginea societății, care lucrează fără a fi beneficiat anterior de educație în domeniul artei sau istoriei artei. Darger, care s-a născut într-un cartier sărac din Chicago în 1982, cu siguranță a trăit la periferie. Mama lui a murit de febră puerperală când el avea patru ani, la câteva zile după ce o născuse pe sora lui, care a fost adoptată imediat. Tatăl lui era infirm. A fost izgonit de acasă la vârsta de opt ani, mai întâi la un orfelinat catolic, apoi la Illinois Asylum for Feeble-Minded Children, unde a primit teribila veste că tatăl lui murise. După ce a fugit la șaptesprezece ani de acolo, și-a găsit un loc de muncă în spitalele catolice din oraș, în al căror refugiu nesigur și-a petrecut aproape șase decenii strângând bandaje și măturând podele.

În 1932, Darger a închiriat o garsonieră la etajul al doilea al unui internat de pe 851 Webster Street, într-un cartier dărăpănat al clasei muncitorești din oraș. A rămas acolo până în 1972, când s-a îmbolnăvit prea tare ca să mai aibă grijă de sine, așa că a mers mai mult de nevoie la St Augustine Catholic Mission, unde, din întâmplare, murise și tatăl lui. După ce s-a mutat de acolo, proprietarul, Nathan Lerner, a hotărât să curețe camera de gunoaiele pe care le strânsese Darger timp de patruzeci de ani. A angajat un gunoier și a rugat un alt chiriaș, David Berglund, să îl ajute să dea afară munții de ziare, pantofi vechi, ochelari rupți, sticle goale și mărunțișurile adunate de credinciosul căutător prin tomberoane.

La un moment dat, Berglund a început să descopere lucrări de artă de o strălucire aproape supranaturală: desene frumoase în acuarelă cu fetițe dezbrăcate care aveau penisuri, jucându-se pe fundaluri unduitoare. Unele desene emanau o seducție aproape basmică: nori cu fețe și creaturi înaripate care jonglau în ceruri. Altele erau scene atent coregrafiate și colorate de tortură în masă, completate de piscine sângerii pictate delicat. Berglund i le-a arătat lui Lerner, și el artist, care le-a recunoscut pe loc valoarea.

Pe parcursul următoarelor luni, au descoperit multe opere de artă, inclusiv trei sute de picturi și mii de pagini scrise. Multe dintre ele erau situate în lumea de dincolo: Tărâmul Irealității, un loc în care Darger se retrăgea cu mai mult drag și mai multă pasiune decât o făcea în fiecare zi în Chicago. Mulți oameni trăiesc constrânși, însă uimitoare la Darger sunt exact amploarea prin care compensează asta și bogăția lumii interioare. Începuse să scrie despre Tărâmuri între 1910 și 1912, după ce evadase de la azil, deși nu știm de cât timp gândise toate astea sau le dăduse o formă în propria minte. Manuscrisul *The Story of the Vivian Girls, in What is Known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion* s-a întins pe 15 145 de pagini, devenind astfel cea mai lungă ficțiune din lume.

Așa cum sugerează stângaciul titlu, *Tărâmul Irealității* spune povestea unui război civil sângeros. Are loc pe o planetă imaginară, în jurul căreia Pământul se învârte ca o Lună. Ca omologul său american, războiul se poartă din cauza sclaviei; mai specific, sclavia copiilor. De fapt, rolul jucat de copii e partea cea mai frapantă a scriiturii. Dacă războiul propriu-zis este purtat de adulții splendid îmbrăcați, liderii spirituali ai luptei împotriva celor din neamul *glandelinienilor*2 sunt șapte surori preadolescentine, iar victimele multiplelor atrocități întâmplate în război sunt fetițe, adeseori golașe, care lasă să se întrevadă organele lor genitale masculine.

Fetele Vivian rezistă neîncetat. Ca niște eroine din benzile desenate, ele înfrâng orice act violent și scapă din fața fiecărui pericol. Dar ceilalți copii nu sunt la fel de norocoși. Așa cum atât scrierea, cât și grafica ne indică, Tărâmul Irealității este un loc de o infinită cruzime, în care fetițele golașe sunt adeseori strangulate, crucificate și spintecate de bărbați în uniforme, în grădini pline ochi de flori uriașe și suculente. Exact aceste elemente ale operei lui i-au atras mai târziu acuzațiile de sadism și pedofilie.

De-a lungul anilor, Darger a mai scris un al doilea roman imens, *Crazy House: Further Adventures in Chicago*, o autobiografie și câteva jurnale. În ciuda productivității lui uimitoare, se pare că niciodată nu a încercat să își arate, promoveze sau să vorbească despre munca lui, desfășurând-o și depozitând-o într-o succesiune de camere minuscule de internat. Ca atare, nu e de mirare că, atunci când Berglund a mers la St Augustine Mission să vorbească cu el despre uimitoarea descoperire de pe Webster Street, Darger a refuzat să discute, spunând enigmaticul *e prea târziu acum* și rugându-i să distrugă toate cele

găsite. Mai târziu, s-a contrazis, spunând că Lerner avea dreptul să le țină în custodie.

Oricum ar fi fost, atunci când a murit, pe 13 aprilie 1973, la vârsta de optzeci și unu de ani, nu a lăsat în urmă nicio explicație despre lucrurile pe care le făcuse, despre arta pe care o crease cu migală în atât de mulți ani. În lipsa oricărei rude în viață, Lerner și soția lui și-au luat rolul de avocați, coordonând și impulsionând statutul lui Darger în lumea artistică și vânzându-i tablourile din ce în ce mai scumpe la licitații private, galerii și muzee.

Se întâmplă rar ca opera cuiva să devină vizibilă într-un mod atât de străin de autorul ei, și este cu atât mai problematic când conținutul operei te tulbură și rezistă în fața interpretării. În cei patruzeci de ani care au trecut de la moartea lui Darger, teoriile despre intențiile și personalitatea lui au continuat să se răspândească, fiind încurajate de o suită de istorici ai artei, academicieni, curatori, psihologi și jurnaliști. Aceste voci nu converg, dar, în linii mari, l-au încadrat pe Darger ca artist brut fără pereche: neșcolit, nepăsător, izolat și mai mult decât sigur bolnav mintal. Violența extremă și natura explicit fizică a muncii lui au atras inevitabil interpretări îngrozitoare. De-a lungul anilor, a fost diagnosticat post-mortem cu autism și schizofrenie, iar primul lui biograf, John MacGregor, a sugerat că Darger avea mintea unui ucigaș și pedofil, o acuzație care avea să persiste.

Mi se părea că a doua parte a vieții lui Darger a amplificat izolarea primei părți. L-a privat de demnitate și i-a înecat sau a vorbit peste vocea pe care reușise să o facă auzită, în ciuda unor piedici grave. Lucrurile pe care le-a făcut au deschis drumul fricilor și fanteziilor despre izolare și pentru alți oameni, cu toate aspectele patologice care ar putea decurge de aici. De fapt, multe dintre cărțile și articolele scrise despre el acordă mai multă atenție neliniștilor noastre culturale create de efectele singurătății asupra psihicului decât artistului ca ființă umană. Acest lucru m-a bulversat atât de mult, încât am devenit obsedată să descopăr și să citesc *The History of My Life*, memoriile nepublicate ale lui Darger. O parte din text a fost reprodusă, dar nu în totalitate; adică o altă formă de reducere la tăcere, mai ales dacă ne gândim câte volume au fost produse despre viața lui.

După câteva căutări, am descoperit că manuscrisul era în New York, alături de toate scrierile lui Darger și multe dintre desenele sale. Făceau parte dintr-o colecție pe care American Folk Art Museum o achiziționase de la familia Lerner în anii ’90. I-am scris curatoarei să o întreb dacă puteam să văd colecția

și mi-a acordat o săptămână, timpul maxim permis, ca să îi citesc documentele, cuvintele pe care chiar le folosise să își consemneze existența în lume.

*

Arhiva era la etajul al treilea al unei clădiri imense de birouri, aproape de Manhattan Bridge, după un labirint de coridoare albe și strălucitoare. Îndeplinea și rolul de magazin cu obiecte care nu făceau parte din expoziție, așa că am așteptat la un birou înconjurat de un zoo melancolic cu animale de lemn aranjate în foi albe, printre care un elefant și o girafă. Memoriile lui Darger stăteau într-un clasor din piele maro, crăpat la colțuri și ticsit de foi murdare cu linii albastre. Începeau cu pagini întregi de pasaje copiate din Biblie. Abia la pagina 39 scria: *The History of my life. By Henry Joseph Darger (Dargarius)*, scrisă în 1968, când se pensionase și avea mult timp la dispoziție.

Nu toată lumea are o voce ușor recognoscibilă, însă Darger avea. Precisă, pedantă, plină de umor, eliptică și foarte seacă. Memoriile începeau cu: „Pe 12 aprilie 1892, nu știu în care zi a săptămânii, pentru că nu am știut niciodată, nici nu mi s-a spus și nici nu am căutat informația.“ Ce e ciudat la această frază este că par să lipsească primele cuvinte, așa că trebuie să îți imaginezi că asta e ziua de naștere a lui Darger. Un accident, nu încape îndoiala, deși ar trebui să îl facă atent pe cititor, conștient că intră într-o povestire lacunară.

Amintirile lui Darger din copilărie erau mai blânde decât mă așteptasem, în parte pentru că ocolise moartea mamei sale, fiind mai atent la relația cu tatăl. Erau săraci, într-adevăr, dar viața nu le era complet lipsită de bucurii, deși Henry avea niște responsabilități care ajung inevitabil pe umerii copiilor cu părinți bolnavi. „Tatăl meu era croitor, un om bun și relaxat.“ „O, cât de bună era cafeaua pe care o făcea la ibric. Fiindcă nu putea să meargă, eu cumpăram mâncare, cafea, lapte, provizii, și rezolvam și alte treburi prin casă.“

Gândurile lui despre copilărie erau interesante. Nu exista nicăieri cuvântul *noi* sau sentimentul că făcea parte dintr-un grup vesel. Erau, mai degrabă, impresiile cuiva din exterior, care întâi acționa ca agresor, apoi protector al celor mai mici și mai vulnerabili decât el. Agresiunea era cauzată, credea el, de faptul că îi lipsea un frate și își pierduse sora în urma adopției. „Nu am văzut-o și nici nu am cunoscut-o niciodată, nici măcar cu numele. Așa cum am mai scris, îi puneam la pământ. Cândva am aruncat prostește cenușă în ochii unei fetițe pe nume Francis Gillow.“

S-au spus multe despre această scenă. A mai fost comentată și o alta, în care se descria fiind „răutăcios“, împingând un copil de doi ani și făcându-l să plângă – balast pentru cei care încercau să argumenteze că Darger era sadic sau nebun. Dar cine nu și-a vărsat nervii pe vreun frate sau un străin în copilărie? Trebuie doar să stai lângă un loc de joacă jumătate de oră și vezi cât de agresivi fizic sunt mulți copii mici.

Mai târziu a avut loc o schimbare. A început să aibă o sensibilitate aparte pentru copii, care l-a urmărit tot restul vieții. „Copiii însemnau pe-atunci mai mult decât orice pentru mine, mai mult decât lumea însăși. Îi mângâiam și-i iubeam. Să nu fi îndrăznit niciun băiat mai mare sau chiar adult să le facă rău în vreun fel.“ Exact acest tip de exprimare ridică suspiciunea de pedofilie, deși Darger sigur se vedea ca opusul abuzatorului: autoproclamatul apărător al inocenței, atent la vulnerabilitate și la posibilitatea apariției răului.

Băiatul care apărea printre paginile murdare era inteligent și încăpățânat, chiar intolerant în fața invențiilor irațională ale adulților. Precoce și capabil să detecteze eșecurile modului plictisitor în care îi erau predate lucrurile, i-a explicat la un moment dat unui profesor felul în care istoriile războiului civil difereau și se contraziceau. În ciuda inteligenței, Darger nu era popular la școală, din cauza obiceiului de a scoate sunete ciudate din nas, gură și gât. Se aștepta ca trucurile lui să îi amuze pe colegi, în schimb îi enervau, așa că ei îi aruncau cuvinte grele, ca *nebun* sau *netot*, iar unii încercau să îl bată. Mai avea un obicei straniu, să dea din mâna stângă „de parcă se prefăcea că ninge“. Oamenii care îl observau credeau că are probleme. El spunea că, dacă ar fi știut de ce, ar fi făcut asta în intimitate, având în vedere că acuzațiile de nebunie aveau să răsfrângă asupra lui consecințe nefaste.

La vremea aceea, tatăl lui deja îl dăduse în custodia măicuțelor de la Mission of Our Lady Home, un loc pe care îl ura atât de mult, încât ar fi fugit. Însă nu reușea să se gândească la cineva „care să îi poarte grija“. Avea opt ani. Era un copil care, în ciuda faptului că făcea cumpărături și rezolva treburi de-ale casei, era sensibil la nevoia de protecție din partea unui adult. Tatăl și nașa lui îl vizitau, însă nu părea să existe cale de întoarcere acasă.

În ultimul an la Mission, l-au dus de mai multe ori la doctor din cauza obiceiurilor stranii, unde i s-a spus, în cele din urmă, că nu avea inima la locul ei. „Dar unde trebuia să fie?“ a scris cu ironie. „În stomac? Și totuși, nu am primit niciun fel de rețetă sau tratament.“ În schimb, într-o sumbră zi de noiembrie, a fost izgonit din Chicago și dus cu trenul la ceea ce părea o casă

pentru copii cu probleme mintale. La zeci de ani după aceea, era încă furios. „Eu, copil cu probleme mintale. Știam mai multe decât toată șleahta la un loc."

În cea mai recentă biografie despre Darger, *Henry Darger, Throwaway Boy*, Jim Elledge strânge o colecție de dovezi istorice puternice, inclusiv un caz juridic, pentru a arăta condițiile oribile de la azil, unde copiii erau mereu violați, sufocați și bătuți, părți din corpurile pacienților decedați erau folosite în lecțiile de anatomie, un băiat s-a castrat și o fetiță s-a opărit și a murit.

Nu există nicio mențiune a lui Darger despre toate astea în propriile povestiri. „Uneori era frumos acolo, alteori, nu", spunea el. „În sfârșit, a ajuns să-mi placă locul." Asta nu înseamnă că el nu se număra printre cei abuzați. Tonul laconic ar putea fi stoicismul celui care a rămas fără alegeri sau amorțeala care apare în urma unor violențe, straturile de frică și rușine care izolează și te reduc la tăcere. Totuși, poate nu era chiar așa. Au avut loc multe discuții despre aceste absențe; era prea mare dorința de a astupa golurile din povestea lui Henry. Era un loc violent și el stătea acolo. Acestea sunt faptele și limitele celor pe care le cunoaștem.

Trebuie să spun ceva despre timp. La fel cum se întâmplă cu povestirea lui David Wojnarowicz despre copilărie, trecerea timpului în povestea lui Darger e adeseori cețoasă sau nesigură. Există multe propoziții în spiritul: „Nu-mi amintesc numărul de ani pe care i-am trăit cu tata" sau „Cred că am stat la azil vreo șapte ani". Instabilitatea temporală este o consecință a prea multor mișcări neexplicate care aveau legătură cu absența unui părinte. Acesta ar fi trebuit să îi organizeze amintirile copilului, spunându-i povestea lui și ținându-l la curent cu propria cronologie și cu locul în care se află. În viața lui Henry nu exista nimeni care să țină socoteala, niciun ajutor și niciun control. În lumea lui doar i se întâmplau lucruri, brusc și fără atenționări, iar credința lui în caracterul previzibil al viitorului era grav afectată.

Un exemplu edificator: când era „ceva mai mare, probabil în adolescență", Henry a primit vestea că tatăl lui murise, că era complet la mila instituției și că nu mai avea o casă sau o familie. „Oricum, eu nu am jelit și nici n-am plâns", însă când scrie *eu*, literele i se încovoaie ca toiagul unui cioban. „Aveam genul de tristețe care, oricât de rău te-ai simți, nu te lasă să simți. Aș fi putut să mă lipsesc de ea, dacă aveam de ales. M-am simțit așa săptămâni întregi și, pentru că am fost în starea aceea de urâțenie, toată lumea m-a evitat și s-a speriat. […] În prima perioadă de doliu abia dacă puneam gura pe ceva și nu aveam pe nimeni alături." Fiecare pierdere a declanșat o nouă retragere în sine.

La fel ca timpul, și subiectul căminului este o sursă de nedumerire. La *balamuc*, cum îi spuneau oamenii, băieții mai mari erau obligați să își petreacă vara muncind la o fermă. Lui Henry îi plăcea munca fizică, dar ura să părăsească azilul. „Îmi plăcea mai mult decât ferma, dar îmi plăcea și munca de acolo. Și totuși, azilul era casa mea.“ *Dar* și *totuși*: instrumente pentru a pune laolaltă gânduri contradictorii.

De fapt, chiar dacă îi plăceau mesele de la fermă, îi plăcea să lucreze câmpurile și credea că familia care deținea toate astea era formată din *oameni foarte buni*, a încercat de câteva ori să fugă. Prima încercare s-a sfârșit din cauza unui cowboy care l-a prins, i-a legat mâinile cu o funie și l-a făcut să alerge după el în spatele calului, o scenă foarte viu animată în documentarul Jessicăi Yu despre Darger. Este greu să te gândești la o ilustrare mai dură a lipsei de putere de-a lungul vieții decât o biciuire și o terfelire cauzate de niște forțe mai mari decât tine.

Hotărât, a mai încercat o dată, făcând autostopul cu un marfar care pleca spre Chicago. După o furtună îngrijorătoare, și-a pierdut curajul și s-a predat poliției. „Ce m-a făcut să fug?“, s-a întrebat în memorii, răspunzându-și singur: „Așa protestam fiindcă mă dădeau afară din azil, unde voiam să rămân, căci, nu știu de ce, era casa mea.“

*

În pauzele de prânz, obișnuiam să merg până în port și să mă așez pe marginea râului. Exista un carusel pe promenadă, o adevărată frumusețe, iar când mâncam, auzeam țipetele de bucurie ale copiilor învârtiți de căluții suri, de culoarea castanei sau negri. Spusele lui Darger despre azil îmi rămâneseră în minte și, stând acolo, îmi tot puneam întrebări.

Era casa mea este o declarație care stârnește discuții importante în studiile despre singurătate – chestiunea atașamentului. Teoria atașamentului a fost dezvoltată în anii ’50 și ’60 de psihanalistul John Bowlby și specialista în psihologia dezvoltării Mary Ainsworth. Ei sugerează că, la începutul vieții și în copilărie, copiii au nevoie să creeze atașamente emoționale sigure cu îngrijitorul lor. Acest proces contribuie la dezvoltarea lor emoțională și socială de mai târziu și, în cazul în care îl întrerup sau nu le este oferit suficient, pot apărea consecințe pe termen lung.

Sună de bun-simț, dar când Darger era copil, consensul la care ajunsese personalul medical – de la psihanaliști la doctori – era că toți copiii aveau

nevoie pentru o bună creștere de un mediu aseptic și de o rație de mâncare. Ei erau convinși că tandrețea și afecțiunea fizică făceau mai mult rău decât bine dezvoltării și puteau chiar să distrugă copilul.

Pentru noi, este inadmisibil, însă ei o făceau din dorința pură de a îmbunătăți mecanismele de supraviețuire ale copiilor. În secolul al XIX-lea, mortalitatea infantilă fusese enormă, mai ales în instituții ca spitalele sau orfelinatele. Odată ce am înțeles cum sunt transmise bolile, strategia preferată de îngrijire a fost să menținem igiena printr-un minim contact fizic, creând un spațiu cât mai mare între paturi și limitând pe cât posibil interacțiunile cu părinții, medicii și alți pacienți. Asta a redus semnificativ propagarea bolilor, însă a avut și consecințe neașteptate, pe care le-am înțeles cum se cuvine abia după zeci de ani.

În ciuda condițiilor sterile, copiii nu s-au dezvoltat. Erau mai sănătoși din punct de vedere fizic, și totuși, păreau vlăguiți, mai ales cei mici. Izolați și neatinși, treceau prin faze paroxistice de tristețe, furie, disperare, înainte de a se supune tacit statutului lor. Când deveneau rigizi, apatici, politicoși și retrași în sine, comportamentul lor îi făcea mai ușor de neglijat, adâncindu-le tristețea și izolarea de nerostit.

Ca disciplină, psihologia era la stadiul în care majoritatea practicienilor ori refuzau, ori nu erau în stare să vadă problema. Aceasta era, până la urmă, epoca psihologului behaviorist B.F. Skinner, care credea că bebelușii trebuie crescuți în cutii, protejați de prezența contaminantă a mamei, și a lui John Watson, președintele American Psychological Association, care a lansat propunerea controversată ca toți copiii să fie crescuți în tabere igienice, în acord cu principiile științifice și departe de influențele dăunătoare ale părinților grijulii.

Chiar și așa, câțiva practicieni din America și Europa, printre care și Bowlby, Ainsworth, Rene Spitz și Harry Harlow, au avut puternica intuiție că acei copii instituționalizați sufereau din cauza singurătății și că tânjeau după iubire, în special contactul fizic și afecțiunea din partea unui îngrijitor stabil și prezent. Ei au început să facă studii în spitale și orfelinate de ambele părți ale Atlanticului, dar le-au fost respinse din cauza mărimii și a ușurinței cu care puteau fi demontate. Abia prin intervenția infamelor experimente ale lui Harry Harlow cu maimuțe rhesus de la sfârșitul anilor ’50 a început să se vorbească despre iubire.

Oricine a văzut fotografiile cu maimuțele lui Harlow agățându-se să îmbrățișeze modelele din sârmă sau ghemuindu-se în camerele de izolare știe că aceste experimente erau profund tulburătoare. Au fost desfășurate în

incomodul spațiu dintre validitatea științifică și odioșenia etică. Schimbarea modului în care erau tratați copiii reprezenta enorm pentru Harlow; pentru el, maimuțele cădeau victime colaterale într-o bătălie mult mai mare. La fel ca Bowlby, încerca să demonstreze importanța crucială a afecțiunii și a legăturilor sociale. Multe dintre descoperirile lui corespund cu studiile curente despre singurătate, mai ales noțiunea conform căreia izolarea duce la o reducere a abilităților sociale, care, la rândul ei, cauzează episoade viitoare de respingere.

În primul experiment despre atașament, desfășurat la University of Wisconsin în 1957, el a separat puii de maimuță de mamele lor, oferindu-le o pereche de mame surogat – una făcută din sârmă și una acoperită cu un material moale, atașând un biberon cu lapte fie la pieptul mamei din sârmă, fie la cel al mamei de material. Potrivit teoriilor la modă ale vremii, maimuțele ar fi trebuit să aleagă surogatul care avea mâncare, dar au descoperit că maimuțele preferau exclusiv mama din material, agățându-se de ea indiferent dacă avea sau nu lapte și fugind către mama din sârmă doar ca să se hrănească înainte de a țâșni la loc.

Mai apoi, Harlow a înregistrat reacțiile puilor la diferite tipuri de stres. Le-a dat acces altor pui la mame surogat fie doar din sârmă, fie doar din material exact înainte să introducă în cușcă un cățel de jucărie care lătra și un urs cu cheiță care bătea din tobe. Maimuțele care aveau acces doar la mama din sârmă erau mult mai agitate de terifiantele apariții decât acelea cărora li se oferiseră corpurile mai confortabile, din material.

Aceste rezultate se potrivesc cu studiile de mai târziu ale lui Mary Ainsworth, care, la începutul anilor ’60, a explorat felul în care capacitățile copiilor de a face față situațiilor stresante sau amenințătoare (așa-numita *situație necunoscută*) era influențat de cât de sigur se atașaseră. Ainsworth a venit cu ideea unor categorii pe care le folosim și astăzi, formulând o diferență între atașamentul sigur și cel nesigur, al doilea putând fi împărțit și în subcategoriile nesigur-ambivalent și nesigur-evitant. Un copil atașat ambivalent este stresat când lipsește mama și își exprimă neputința printr-un amestec de furie, dorință de contact și pasivitate. Un copil atașat evitant își reține reacțiile la întoarcerea mamei, mascându-și intensitatea durerii și temerilor.

Împreună, aceste experimente arată intensitatea la care un copil simte nevoia unei figuri de atașament. Harlow, în orice caz, nu era încă mulțumit cu nivelul de empatie al muncii sale. Pentru următorul experiment, el a creat așa-zisa *mamă monstruoasă*. Avea corpul făcut din material moale, însă era înarmată cu

țepi de alamă, un mecanism de suflat și capacitatea de a-și arunca încărcătura sau de a o scutura atât de violent, încât puteai auzi dinții puilor de maimuță clănțănind. În ciuda disconfortului, puii continuau să se agațe, hotărâți să înfrunte chiar și durerea în căutarea de afecțiune, de ceva moale în care să se cuibărească.

Exact imaginea mamelor monstruoase îmi venise în minte când citeam spusele lui Darger despre iubirea pentru azil. Adevărul crunt pe care îl dezvăluie experimentele lui Harlow este că nevoia unui copil pentru atașament depășește cu mult capacitatea acestuia de a se proteja, ceva probat și când copiii abuzați pledează să rămână alături de părinții violenți. „Nu pot spune dacă mi-a părut rău cu adevărat că am fugit de la fermă sau nu, dar acum știu că am fost cam naiv să fac asta“, scrisese Darger în memoriile lui. „Viața mea era ca un rai. Crezi că sunt suficient de naiv să fug și din rai dacă ajung acolo?“ Raiul, un loc în care, pe timpul lui, copiii erau bătuți, violați și abuzați.

Dar experimentul cu mame monstruoase nu a fost singurul care a pus în lumină un aspect-cheie al vieții lui Darger. La sfârșitul anilor ’60, după ce a câștigat Medalia Națională a Științei, Harlow și-a îndreptat atenția de la sfera maternă la ce i se întâmplă unui copil dacă nu are parte deloc de interacțiuni. Își dădea seama din ce în ce mai mult că nu doar atașamentul pentru mamă era cel care forma un copil sănătos din punct de vedere social și emoțional, ci un întreg mozaic de relații. El voia să înțeleagă rolul contactelor sociale asupra dezvoltării și să vadă efectele pe care le-ar produce o experiență forțată a singurătății.

În prima rundă oribilă de experimente, a lăsat puii de maimuță rhesus abia născuți în izolare totală, pe unii câte o lună, pe alții câte șase și pe ultimii câte un an. Chiar și maimuțele cu perioada cea mai scurtă au ieșit din închisorile lor tulburate emoțional. Cele izolate un an întreg nu mai erau capabile să exploreze sau să întrețină relații sexuale, abandonându-se în schimb unor tipare comportamentale: ghemuirea, linsul și îmbrățișările pe care și le dădeau singure. Erau agresive sau retrase; se legănau sau mergeau înainte și înapoi; își sugeau degetele; amorțeau în poziții fixe sau în gesturi stranii și repetate ale palmelor și brațelor. Mi-am amintit din nou de Henry: zgomotele scoase compulsiv, mișcările repetate pe care le făcea cu mâna stângă.

Harlow a vrut să vadă ce s-ar întâmpla dacă aceste maimuțe izolate inițial ar fi introduse într-un mediu de grup. Rezultatele au fost dezastruoase. Când au fost plasate în cuști comune, au devenit automat victime sau au încercat să se

apropie de primatele mai mari în moduri pe care Harlow le-a denumit agresiuni suicidare. A fost atât de grav, încât unele dintre ele au intrat din nou la izolare, ca să nu fie ucise. În cartea lui Harlow, *The Human Model*, capitolul care tratează aceste experimente este intitulat „Iadul singurătății".

Dacă asta s-ar reduce doar la maimuțele rhesus… Oamenii sunt și ei creaturi sociale, deci au tendința de a elimina indivizii care nu se încadrează ușor în grup. Oamenii care nu sunt fluenți din punct de vedere social, care nu au fost instruiți cum să se joace și să se implice, cum să se alăture și să se situeze au mult mai multe șanse să provoace situații de respingere (să ne gândim la Valerie Solanas, proaspăt ieșită din închisoare, care este scuipată pe stradă de niște străini). Pentru mine, acesta a fost cel mai tulburător aspect al operei lui Harlow: revelația că atât individul afectat de singurătate, cât și societatea concertează pentru a menține starea de separare.

Studii mai recente, în special cele care analizează copiii agresați, sugerează că țintele respingerii sociale sunt adeseori cei considerați ori prea agresivi, ori prea neliniștiți și retrași. Din nefericire, acestea sunt exact comportamentele care apar din atașamentele nesigure, neadecvate sau din episoadele timpurii de izolare. În practică, asta înseamnă că este mai plauzibil ca toți acei copii care au avut experiențe problematice de atașament să treacă prin episoade de respingere, stabilindu-se astfel tipare de singurătate și retragere care rămân înrădăcinate până la maturitate.

Exact acest tipar are loc și în viața lui Darger. Pierderile și lipsurile din copilărie sunt exact cele care spulberă atașamentul, trezind singurătatea acută. În continuare are loc vechiul și sordidul cerc al vigilenței, al apărării și suspiciunii, o notă care se aude peste tot în memoriile lui. El revede vechi dezacorduri cu oamenii din trecut, felurile în care l-au înșelat sau dezamăgit. „Îmi urăsc acuzatorii și mi-ar fi plăcut să îi omor, dar nu am îndrăznit. Nu le-am fost niciodată prieten și încă le port ranchiună, fie că sunt sau nu în viață." Impresia pe care mi-o lasă este a cuiva căruia îi lipsește profund flexibilitatea socială, care a fost în mod curent intimidat, marginalizat sau agresat, și care s-a blocat în circuitul dăunător al suspiciunii și lipsei de încredere apărute în urma oricărei experiențe substanțiale de izolare socială sau sfărâmare a legăturilor.

Ce omite explicația fiziologică despre singurătate este partea revendicată de societate atunci când stabilește și perpetuează excluderea, respingând tot ce este complicat sau ciudat. Și aceasta este a doua sursă de însingurare, motivul

pentru care anumiți oameni – adesea cei mai vulnerabili și care tânjesc după relații – se situează mereu ori la limită, ori sunt alungați dincolo de ea.

*

După ce s-a întors în Chicago, Darger a găsit de lucru în spitalele catolice. Nu îi era ușor să fie om de serviciu, fiindcă lucra necontenit: zile lungi, fără vacanțe și liber doar în după-amiezile de duminică – o experiență destul de comună în anii Recesiunii. A continuat așa cincizeci și patru de ani, excluzând scurta perioadă în care a fost chemat în armată și trimis înapoi acasă din cauza slabei lui vederi. În acea perioadă, atribuțiile lui au rămas domestice: să curețe cartofi, să spele vasele în bucătăriile toride care se încingeau atât de mult pe timpul verii din Chicago, încât a zăcut la pat la un moment dat câteva zile. Ceva și mai neplăcut era să transporte gunoiul ca să fie ars, *o treabă dată naibii*, mai ales iarna, când era adesea încurcat de răceli oribile.

Ce i-a ușurat acei ani, ce i-a făcut suportabili, a fost existența unui „prieten special", Whillie (așa cum îl scria Darger, deși numele lui era William) Schloeder, pe care Darger îl vizita în fiecare seară în anii în care lucra la St Joseph și Grant Hospital. Nu menționează cum l-a întâlnit pe Whillie, care era paznic de noapte în oraș, dar au devenit suficient de apropiați de-a lungul timpului ca Darger să îi cunoască familia: surorile și rudele prin alianță, nepoatele și nepoții. Ei au fondat un club secret pe care l-au numit Gemini Society. Era dedicat protejării copiilor, iar Darger a făcut numeroase obiecte jucăușe de natură documentară, așa că nu mai este atât de clar dacă nimeni nu a luat contact cu arta lui.

În 1956, mama lui Whillie a murit, el a vândut casa și s-a mutat cu sora lui, Catherine, în San Antonio, unde, trei ani mai târziu, a murit de gripă asiatică. „5 mai, am uitat anul, și de când s-a întâmplat, sunt complet singur. Niciodată nu m-am mai prietenit [sic] cu altcineva." Spitalul nu i-a acordat zile libere ca să meargă la înmormântare și apoi nu a mai putut să afle unde plecase Catherine, deși s-a gândit că ar fi putut fi vorba despre Mexic.

La câteva zile după ce am citit despre moartea lui Whillie în memorii, m-am uitat într-un dosar subțire de corespondență – mai ales bilete scurte trimise preoților sau vecinilor – și am găsit o telegramă pe care Darger i-o adresase lui Catherine. Era scrisă la 1 iunie 1959 și începea cu un mesaj formal de condoleanțe. *Draga mea Catherine, sigur nu mă simt bine deloc, veștile tare triste, dragul meu prieten Bill, mort pe două mai, mă simt pierdut în spațiu.*[3]

Apoi mai era o secțiune lungă despre un apel pierdut, persoane confundate, un alt Henry în bucătăriile de la muncă. „De ce nu ai sunat unde stau?“, întreabă întristat. „Atunci aș fi știut și, dacă era posibil, ne-am fi întâlnit la înmormântare.“ Pentru că era bolnav și stătea acasă, nu a primit vestea decât după trei zile. Își cere scuze că nu i-a scris mai devreme, „pentru că nu am fost în apele mele și m-a dărâmat vestea morții lui. Era ca un frate pentru mine. Acum nu mai contează nimic și o să îmi post-trăiesc restul vieții“. Promite să țină o slujbă de comemorare și îi cere o poză sau altceva care să îi aducă aminte de Whillie. Își exprimă speranța că ea va găsi consolare, adăugând: „O pierdere e greu de suportat. Pentru mine sigur va fi, fiindcă am mai pierdut tot ce aveam și mi-a fost greu să suport.“

Scrisoarea avea sigiliul *RETURNAT*. Catherine dispăruse deja. După ce ultima legătură a lui Darger s-a rupt, nu a mai fost în stare să își facă alt prieten. În schimb, lumea lui s-a golit radical de oameni. Poate asta a vrut să spună și prin curioasa formulare *o să îmi post-trăiesc restul vieții*. Câțiva ani mai târziu, în noiembrie 1963, s-a pensionat de la spital, la vârsta de șaptezeci și unu de ani. Îl dureau picioarele din ce în ce mai mult și șchiopăta rău, suferind periodic atacuri atât de puternice, încât nu mai putea sta în picioare. Unii s-ar gândi că ieșirea la pensie e o binecuvântare, dar el spunea că detestă *lâncezeala*, lipsa atribuțiilor care îi umpleau zilele. A început să meargă la slujbe mai des și își petrecea multe ore cotrobăind prin cartier după gunoaie folositoare, în special sfori și perechi de pantofi bărbătești.

Din exterior – și sunt suficiente mărturii, majoritatea strânse de la ceilalți locuitori de pe Webster Street –, părea din ce în ce mai retras și mai capricios. Se baricada în cameră, unde îl auzeau clar vorbind singur: ori răcnete și blestemele pe care le notează în memorii, ori conversații cu oameni din trecut; certuri lungi și îndurerate în care se prefăcea pe rând victimă și călău.

The History of My Life nu este prea clară despre această perioadă din viața lui, pentru că la pagina două sute șase din cinci mii optzeci și patru sare de la autobiografie la o poveste lungă și deșirată despre o tornadă pe nume Sweetie Pie și daunele oribile pe care le-a cauzat. O explicație mai clară despre ce a presupus pensia lui vine din jurnalul pe care l-a ținut în ultimii ani. Însemnările sunt repetitive și concise, demonstrând micimea exteriorului și contururile înguste ale vieții lui. „Sâmbătă, 12 aprilie. Ziua mea. La fel ca vineri. Istoria vieții. Fără crize.“ „Duminică, 27 aprilie 1969. Două slujbe și o împărtășanie. Mâncat hotdog. M-am simțit oribil din cauza răcelii. Mers la

culcare după-amiază devreme.“ „Miercuri, 30 aprilie 1969. Încă în pat, răcit puternic. Răcit azi și seara mult mai rău. M-a obosit nespus. Nicio slujbă sau împărtășanie. Nicio istorie a vieții.“[4]

Nu e de mirare că părintele Thomas, parohul de la St Vincent, observa neliniștit că „e mai neajutorat decât credeam“. Acesta este un document despre lipsă, în care nu sunt menționați prieteni sau activități sociale în afara bisericii. E adevărat că interacționa uneori cu vecinii. Sunt câteva scrisori în arhivă în care îi cerea lui David Berglund mici favoruri: să îl ajute cu o scară, să îi ofere de Crăciun *ce am mai mare nevoie*, un săpun și un tub mare de cremă de ras, cadouri pentru care îi mulțumea cu felicitări pe care imprima versuri sentimentale. Berglund și soția îl îngrijeau pe Darger și când era bolnav, deși el nu o menționează în povestiri. Dar dincolo de intervenția vecinilor, e o mare sărăcie în materie de interacțiuni umane, combinată cu multe patimi, în special furie.

Ultima notație de jurnal vine la sfârșitul lui decembrie, 1971. Darger nu mai scria de ceva vreme, fiindcă avea o infecție urâtă la ochi și a fost nevoit să se opereze. În perioada de recuperare nu a îndrăznit să mai iasă, alegând să rămână în pat, adică exact genul de lene pe care o detesta. Din scris, pare nefericit și speriat: „Am avut un Crăciun de nimic. N-am avut un Crăciun bun în toată viața mea. Sunt foarte ranchiunos, dar nu și răzbunător.“ Apoi se frământă în privința viitorului. „Dumnezeu știe. Anul ăsta a fost foarte rău. Sper să nu se repete.“ Ultimele cuvinte sunt „Ce o să fie?“, urmate de o liniuță – exprimarea suspendării, fie a timpului sau a neîncrederii.

*

Biroul meu de la arhive era plasat în fața unor rafturi de metal. Pe ele stăteau o sută paisprezece cutii în diferite nuanțe de arămiu și gri. Arătau trist, funcționărești, genul de lucruri pe care le-ai folosi ca să depozitezi minute sau socoteli, însă conțineau, de fapt, dovada vieții secrete a lui Darger: sinele artistic, creatorul de lumi, o identitate pe care o menționa în treacăt în istoria vieții lui. („Ca să pun capac, acum sunt și artist, am fost ani întregi și abia pot să mă țin pe picioare din cauza genunchiului ca să mai pictez partea de sus a desenelor.“)

Ca artist, a fost pe de-a-ntregul autodidact. Deși avea un talent remarcabil pentru compoziție și îi plăcuse să coloreze încă din copilărie, era împovărat de credința că nu știa să deseneze. Mulți artiști se opun sau nu se simt confortabil

să lucreze de mână, trăgând liber linii pe pagină. Uneori asta înseamnă că vor să ocolească determinismul, *à la* Duchamp, care spunea despre munca liberă: „Intenția însemna mai mult decât orice să uiți că lucrezi cu mâna.“[5]

Această dorință transpare din munca lui Warhol, care deși era înzestrat să deseneze, voia să șteargă orice urmă a mâinii, preferând riscul proceselor mecanice, în special serigrafia. Alții pur și simplu se îndoiau de talentul lor. Oricând era întrebat cum își începuse cariera, David Wojnarowicz spunea că schița imagini în creion după ilustrate – panorame cu oceanul, imagini cu planete mișcându-se în spațiu – și apoi le arăta copiilor la școală de parcă le-ar fi făcut el. În cele din urmă, o fată l-a confruntat, insistând să deseneze liber în fața ei. Spre surprinderea lui, și-a dat seama că poate, și din acel moment, neliniștea pe care o simțise în legătură cu desenatul s-a evaporat.

Darger nu a simțit niciodată o diminuare a acelei frici, dar, ca Warhol, a găsit modalități în care să se eschiveze de la trasarea liniilor, și amândoi au împărtășit plăcerea de a face artă din părți de lume. Dar cum a făcut-o totuși? Cum a făcut pictură după pictură fără școală, cu o slujbă dură și resurse limitate? Curatorul arhivei era și el artist și mi-a povestit în timp ce căra cutii câte ceva despre cariera lui Darger, felul migălos în care își perfecționase și dezvoltase o practică de lucru.

Începea cu imagini găsite, uneori lipindu-le pe cartoane sau modificându-le subtil, în special pictând peste ele, adăugând pălării, costume sau găurind ochii personajelor. Apoi trecea la colaje, tăind imagini din ziare și reviste și lipindu-le în compoziții din ce în ce mai alambicate. Problema acestei tehnici era că fiecare imagine compusă putea fi folosită o singură dată, asta însemnând că trebuia să găsească tot mai multe materii prime ori la spital, ori cotrobăind prin gunoi. Îi irosea resursele și era frustrant să renunțe la imaginea preferată, legând-o de o singură pictură, de un singur scenariu.

Aici intervenea calchierea. Prin calchiere, putea să elibereze o figură sau un obiect de contextul inițial, refolosindu-l de zeci, chiar sute, de ori prin intermediul hârtiei-carbon. Era un proces econom, cumpătat, și îi permitea să posede imaginea într-un fel în care foarfeca nu o făcea – o transfera întâi pe hârtie de calc, apoi o trecea din nou prin foile albastre de carbon în pictura propriu-zisă. Unul dintre personajele pe care le adora era o fetiță abătută care căra o găleată și ținea un deget în gură. Odată ce o depistezi, se înmulțește iar și iar, ca o imagine a dezolării și tristeții profunde. Mai era și Coppertone Girl:

adeseori purta coarne sau era transformată în una dintre creaturile pe care Darger le numea *blengins*, complet diferită de cum arăta inițial.

Existau mii de astfel de imagini-sursă: dosar după dosar umplut de imagini tăiate din cărți de colorat, benzi desenate, desene animate, ziare, reclame și reviste. Ele erau martorele unei iubiri pentru cultura pop care îmi amintea din nou de Warhol, o colectare și refolosire în contexte noi a unor lucruri obișnuite care aveau să devină mai târziu atracția artei pop, ceva ce Darger nu a menționat și nici văzut vreodată.

În ciuda bârfelor despre obiceiurile lui haotice și tulburătoare, Darger fusese meticulos în organizarea materialelor brute, stabilind astfel grupări tematice: serii de nori și fete, imagini din Războiul Civil, cu băieți, bărbați, fluturi, dezastre – toate elementele divergente care alcătuiesc Tărâmurile. Le păstra în vrafuri de plicuri jegoase, etichetate cu grijă prin descrieri ciudate: „Imagini cu plante și copii", „Nori de desenat", „Imagine specială cu fată îndoindu-se și alta speriindu-se", „O fată cu degetul cuiva sub bărbie Poate schiță, poate nu". Unele dintre așa-zisele *imagini speciale* erau în continuare etichetate cu „să fie desenat doar o dată", de parcă replicarea le-ar fi privat sau secătuit de puterea lor ciudată.

Practica lui de muncă a devenit mai amplă când, în 1944, a descoperit că putea să transforme imaginile în negative și să le mărească la farmacia din North Halsted, la trei străzi distanță de casă. Mărirea lor l-a condus la complexitatea de mai târziu, permițându-i să se joace cu dimensiunile și perspectiva, să compună scene elaborate folosindu-se de prim-plan și fundal pentru a crea straturi cinetice și estompate.

O cutie conținea plicuri din laborator, fiecare cu câte un original, un negativ și o mărire. Și chitanțele erau păstrate; după cât se părea, sume mici, de cinci, patru și trei dolari și jumătate, până când îți aduci aminte că salariul lui nu a depășit niciodată trei mii de dolari pe an și că în perioada pensiei a trăit din asistența socială. Nimic nu spune mai multe despre un om decât felul în care își cheltuie banii, mai ales atunci când nu are prea mulți. Hotdogi la prânz, rugăminți prin vecini după săpun, însă două sute patruzeci și șase de imagini la scara mare cu nori, copii, flori, soldați, tornade și focuri, astfel încât lumea lui ireală să aibă parte de frumusețe și dezastre concrete.

Cât am lucrat la arhivă, mi-am dat seama că exista o pictură în spatele meu acoperită cu pânze. Era enormă, de cel puțin trei metri și jumătate, așa că era greu să îți imaginezi unde o depozitase, darămite cum lucrase la ea în camera

aceea îngrămădită. În ultima mea zi, am întrebat dacă o pot vedea, așa că au descoperit-o și m-au lăsat să o analizez. Era făcută din mai multe materiale: acuarele, creion, indigo și colaj. Avea un comentariu care fusese scris de mână pe o foaie albă de hârtie lipită: *Această scenă înfățișează masacrul care încă se întâmpla înainte să coboare din ceruri creaturile înaripate. Au venit atât de repede cum oricum încât cei prinși de copaci, cei baricadați, și cei care fugeau au scăpat de nemernicii ucigași sau au fost salvați și duși pe aripi în deplină protecțe și siguranță.* [sic]

Ca multe dintre picturile lui Darger, înfățișa un peisaj rural, parțial împădurit și colorat într-o simfonie de tonuri de verde. Existau un palmier, un copac din care atârnau struguri uriași, un măr, un copac mai deschis la culoare din care țâșneau mai departe inflorescențe albe. În prim-plan, era o abundență de flori care se întindeau spre exterior dintr-o tufă de șofran, ridicându-se ca niște capete de șerpi din josul pânzei.

Toți copacii aveau fructe ciudate. Peste tot apăreau fetițe legate de copaci, atârnate de crengile lor, țintuite de scânduri și țipând și fugind din calea armatelor de soldați în uniformă și de cowboy; unul pe șa și ceilalți înaintând cu viteză din tufișuri. Unele fete nu aveau haine, mai ales cele cocoțate în copaci, deși multe reușiseră să își păstreze șosetele și pantofii Mary Jane, părul strâns în codițe perfecte prinse cu funde. Fluturi colorați minuțios pluteau printre ei, alunecând ușor pe întinderea cerului roz trandafiriu.

Fata cu găletușă era tocmai în spatele desenului, și ea îmbrăcată în roz, cu degetul în gură. „Trebuie să opresc asta“, spune ea printr-o bulă de dialog. „Dar cum, de una singură?“ Nu este singura vorbitoare. Pictura este una bogat verbală. „Putem să luăm doar câteva. Celelalte vor scăpa. Le vom face semn prietenilor zburători din cer“, spune o fată goală care se apleacă în partea stângă a tabloului. „Să mergem spre criminali“, îi răspunde prietena ei. Doi dintre cowboy se ceartă în apropiere, strigând: „E a mea, îți zic. Nu o las să-mi scape“ și „Dă-i drumul, bine? Pe ea trebuie să o spânzur, nu pe tine. A ta fuge deja.“ Se luptă să vadă cine o să ia sfoara, care se face nevăzută în partea de sus, probabil ascunsă după vreo ramură invizibilă. De celălalt capăt al ei atârnă o fată, goală pușcă în afară de șosetele albastre și pantofi, cu limba atârnând și fața fucsia de furie.

Am rămas lângă pictură mult timp, scriind notițe despre culoare și poziție. *Tridimensionalitatea este obținută prin pictarea unei jumătăți de față/corp în tonuri de roz închis. Liniile desenate separă culorile deschise de cele închise. Trei*

dezbrăcate în afară de șosete și pantofi. Gâtul fetei zdrobit de la umăr în sus, păr roșu, față mov. Rochie purpurie aproape neagră asortată cu șosetele. Dă din picioare, genunchii și mâna pierdută în frunziș/flori. Una galben deschis cu împletituri și funde albe.

Începusem să amețesc puțin. Era o veveriță în copac, alături de o grămadă de struguri suspendați. Concentrându-mă asupra detaliilor era o cale prin care rezistam în fața impactului copleșitor al picturii, cu violența lui orchestrată, felul în care suscita interpretări, însă se opunea lor în același timp. Un soldat blond apuca două fete de gât, una în fiecare pumn cărnos. Uniforma lui avea nasturi aurii și ochii săi imenși și albaștri priveau în gol, la orizont, total detașați de acțiunile propriului corp.

Pictura expira prin toți porii durere, deși nu toată lumea era capabilă să o recunoască. De fapt, era deopotrivă o investigare a trei tipuri diferite de privire: agonizantă, empatică și retrasă. Era o mărturie despre durere și oroare care se citea pe mai multe chipuri. Era greu să îți dai seama ce era mai tulburător, fetele în agonie sau bărbații fără expresii, înlemniți, care nu înțelegeau că provocau durere sau cărora nu le păsa; care nu erau capabili să își dea seama de răul făcut altor corpuri, altor ființe umane. Rezultatul era un haos, un tumult de membre, guri și păr, desfășurat într-un peisaj al indiferenței – tărâmul fertil care dă naștere tuturor războaielor.

Ce făcea Darger singur în camera lui în toți acei ani? S-ar putea să pictezi ceva asemănător o dată în viață, dar să ne imaginăm cum ar fi să o faci din nou și din nou, consacrându-ți viața analizei violenței și vulnerabilității în toate formele lor. Cum interpretezi o operă care nu a fost destinată publicului? Luni întregi am strâns răspunsuri și am urmat diferite direcții în care alți oameni merseseră deja.

Una mi-a rămas în minte. Era din biografia lui John MacGregor, un document apărut după mulți ani de căutări și gânduri. În același timp, erau părți acolo pe care mi-a venit greu să le accept. El voia să înlăture ideea că Darger fusese un artist conștient, ba chiar că fusese artist în general. Susținea că era o persoană bolnavă mintal, care se ocupa de artă ca un efect secundar al bolii, o obsesie la fel de lipsită de sens ca gestul ciudat cu mâna pe care îl făcea de parcă arunca zăpadă. „Acest șuvoi fără capăt de cuvinte și imagini“, scria MacGregor:

> […] s-a născut din mintea lui inevitabil și cu o forță la fel de mare ca a fecalelor care îi părăseau corpul zi de zi. Darger scria forțat de o necesitate internă. […] În niciun moment nu au apărut

viziunile lui liber, spontan sau din dorința manifestării creativității. Cele obținute scriptural și pictural sunt o manifestare directă și de neevitat a stării lui mintale irezistibil de puternice și îndepărtate de normalitate. Stilul unic și personal pe care l-am examinat în scrieri este neîndoielnic produsul unor anomalii psihice, poate chiar neurologice, care l-au însoțit toată viața.[6]

Era greu să pun pe același plan declarația lui MacGregor și cele pe care le văzusem: dosar după dosar atestau alegerile lui creative, problemele rezolvate, deși dacă nu aș fi citit nimic de David Wojnarowicz înainte, aș fi fost mai dispusă să accept situația. Însă povestea lui Darger arată diferit dacă ești familiarizat cu Wojnarowicz, adică te-ai întâlnit cu probleme ca violența, abuzul, sărăcia și efectele devastatoare ale rușinii. Wojnarowicz era un apărător curajos și elocvent al propriei opere, iar lucrurile pe care le spunea despre sine, despre motivații și intenții, se aplică în mai multe locuri. Cel puțin, te fac să îți pui întrebări despre autoritate, clasă și putere în operele unor artiști vulnerabili sau excluși din societate.

Nu poți să te gândești la oameni ca Darger sau Solanas fără să îți pui problema răului pe care îl face societatea indivizilor: rolurile pe care structuri ca familia, școala și guvernele le joacă în experiența fiecărei persoane cu izolarea. Nu este doar incorect din punctul de vedere al datelor să crezi că boala mintală ar putea să îl explice pe Darger; este și greșit din punct de vedere etic, un act de cruzime și de înțelegere greșită. Unul dintre cele mai triste lucruri din toată opera lui este declarația independenței copiilor pe care a scris-o în Tărâmuri. Printre drepturi a ales „joaca, fericirea, visarea, dreptul la un somn normal pe timpul nopții, la educație, la șanse egale de a exprima tot ce ne poftesc mintea și inima“[7].

La câte dintre drepturi ajunsese el în viață? Cel care m-a surprins a fost *dreptul la educație*. Sublinia felul brutal și neatent în care fusese tratat. Poți să distrugi un om fără artificiile violente folosite de el în Tărâmuri; poți să zdrobești speranțele și să înlături visurile, să irosești talentul, să refuzi educarea și antrenarea unei minți capabile doar apelând la a-l ține legat de muncă, fără laude și promisiuni, refuzându-i astfel tot ce poate exprima din *minte și inimă*. Este incredibil, dacă privim așa, că Darger a reușit să creeze atât de multe și să lase în urmă lumină.

Ce a văzut MacGregor în opera lui Darger a fost dorința compulsivă și sexuală de a cauza durere. El credea că Darger se identifica cu bărbații care sufocau, spânzurau și sfârtecau fetele goale și lipsite de apărare. Alți critici au sugerat, dimpotrivă, că replica scene traumatizante ale propriilor abuzuri. Poate

ambele opinii sunt adevărate, dacă ne gândim că arareori un lucru se întâmplă dintr-un singur motiv. În același timp, ce trecem cu vederea este posibilitatea ca Darger să facă o investigație conștientă și curajoasă a violenței: cum arată, care sunt victimele și care agresorii. Mai sunt și întrebările mai mari. Ce înseamnă să suferi și dacă poate cineva să înțeleagă cu adevărat viața interioară a altcuiva.

Pentru mine, picturile erau realizate de cineva care prinsese curajul să analizeze încontinuu multiplele forme ale răului comis în lume. Această posibilitate a fost luată în considerare abia în 2001, când expoziția itinerantă *Disasters of War*, prezentată de Klaus Biesenbach, a pus laolaltă picturile lui Darger și pe cele ale Fraților Chapman și ale lui Goya. Expoziția îi punea opera într-un context al istoriei artei, și nu din perspectiva unui *outsider* nebun, ci a unui adept atent al reportajelor imaginare despre violență, un subiect care a ținut mereu de competența artiștilor.

Cât am lucrat cu arhiva, am găsit multe știri despre abuzuri comise asupra copiilor, imagini cu masacre, cu oameni omorându-și vecinii, adică elementele care compuneau Tărâmurile, accesele de cruzime și brutalitate fără sfârșit. De fapt, într-un anumit fel, opera lui este opusul imaginației, fiindcă o compune în întregime din lucruri care existau cu adevărat: de la știri din ziare la reclame, cu toate elementele dezgustătoare și minunate ale lumii noastre sociale. Cultura în care fetițele sunt transformate în obiecte sexuale și bărbații primesc arme ne aparține. Darger doar s-a gândit să le pună la un loc și să le lase să interacționeze liber.

*

Chiar și colecționatul lui Darger poate fi privit în altă lumină când îl gândim în termenii unor forțe sociale mai mari. La câteva săptămâni după stagiul meu la arhive, am mers până la Chicago să văd replica încăperii lui de pe Webster Street la INTUIT, muzeul artei brute. Era mai mică decât mă așteptasem și fusese împrejmuită cu o sfoară roșie. Am crezut că supraveghetorul urma să rămână alături de mine cât îmi întindeam gâtul și mergeam pe vârfuri, dar, spre surprinderea mea, a deznodat sfoara și m-a lăsat singură prin cameră.

Era foarte mult întuneric înăuntru. Totul era acoperit de un strat subțire de pudră, poate cărbune sau mizerie. Pereții aveau o culoare maro uleioasă și erau acoperiți de picturile lui Darger, inclusiv multe portrete de mână cu Fetele Vivian. Peste tot vedeai teancuri cu schițe și reviste, cutii cu lame, pensule,

nasturi, ascuțitoare și creioane colorate. Dar două lucruri mi-au atras atenția: o masă umplută de vopseluri și creioane, multe dintre ele făcute special pentru copii, și un coș de rufe plin cu ghemuri murdare de sfoară maro și argintie.

Colecționarii sunt mai mereu retrași din punct de vedere social. Uneori chiar colecționatul atrage izolarea, alteori funcționează ca un leac împotriva singurătății, un mod prin care să te alini. Nu toată lumea este înnebunită de compania obiectelor, de dorința de a le avea și sorta, de a le folosi pe post de baricade sau de a se juca un du-te-vino cu sentimentul de expulzare și păstrare. Pe un site despre autism, am dat peste o discuție despre acest subiect în care cineva descrisese dorința în termeni extrem de frumoși: „Da, sufăr de această problemă. Nu sunt sigură dacă le dau viață obiectelor, dar am înclinația de a dezvolta un fel de loialitate pentru ele și îmi este greu să mai renunț la ceva."

Cam asta se întâmpla și cu Darger, și totuși, nu trebuie să uităm sărăcia. Ea îl împingea atât în direcția de a fi cumpătat cu resursele lui, cât și spre a se lăsa limitat fizic în spațiul locuit. În ciuda mizeriei și a portretelor cu Fetele Vivian care se holbau din perete cu ochii mâzgăliți, nu simțeam că sunt în camera unei persoane nebune. Era încăperea cuiva sărac, creativ și ingenios, care sigur se bazează strict pe sine, care știe că nu va obține nimic de la nimeni altcineva, dar care trebuie să strângă cât mai multe pentru sine din rămășițele și gunoaiele orașului.

Își folosea creioanele până se transformau în cioturi, confecționând dispozitive din seringi ca să scoată și ultima parte rămasă. Strângea elastice în cutii vechi de ciocolată, lipindu-le cu scotch mai degrabă decât să le arunce. Își făcea vopselurile turnând tempera în capace și ținându-le în mormane pe care nu le folosea: un simbol al bogăției, poate; un gest de înstăpânire și belșug. Toate aveau etichete, uneori convenționale – *pigment roz*, *turcoaz oriental*, *mov*, *cadmiu roșu potrivit* – și uneori cu titluri personale și mai glumețe: *purpuriu ca norii de furtună* sau *verde închis precum câmpiile elizee*.

Problema spațiului era și ea importantă. Retorica patologică a lui Darger i se potrivea și fotografei și dădacei din Chicago, Vivian Maier. Amândoi lucrau în singurătate. Nici ea nu își arăta fotografiile nimănui și de multe ori nici nu își developa filmele. Când avea cam șaptezeci de ani, a fost obligată să se interneze, așa că nu și-a mai permis să aibă grijă de dulapul în care își depozita bunurile. Așa cum se obișnuiește în astfel de cazuri, conținutul dulapului a fost expus la licitație și a ajuns în mâinile a cel puțin doi colecționari care înțelegeau valoarea unei arhive cu fotografii stradale de o asemenea calitate. Treptat, cele

peste cincisprezece mii de fotografii au fost developate, expuse și vândute la prețuri din ce în ce mai mari, exact ca opera lui Darger, un spectacol scârbos în condițiile în care artiștii fuseseră extrem de săraci. Despre viața ei s-au făcut două documentare care au pus cap la cap anumite detalii prin intermediul interviurilor cu familiile pentru care lucrase.

Toți acești oameni vorbeau despre obsesia ei pentru colecționat, despre felul aglomerat în care își trăise viața. Privindu-i, simțeam că reacțiile lor se datorau măcar în parte banilor și statutului social; despre cine are calitatea de proprietar și ce se întâmplă când oamenii depășesc un număr de posesiuni pe care le-ar permite rangul lor și împrejurările în mod obișnuit. Nu știu alții cum sunt, dar dacă ar trebui să îmi depun tot ce dețin într-o cameră mică din casa altcuiva, s-ar putea să arăt ca o colecționară. Deși nici sărăcia extremă, nici bogăția nu te fac imun la a-ți dori bunuri în exces, merită să ne întrebăm dacă nu cumva un comportament considerat ciudat este o sfidare a limitelor de clasă mai mult decât a celor raționale.

În același timp, ar fi prostesc să sugerez că Darger nu era marcat de trecut, că nu exista un scurtcircuit în legătura lui cu lumea exterioară. Unul dintre cele mai stranii obiecte peste care am dat în arhivă era un carnețel pe care fusese pusă eticheta *Predictions, June 1911 – December 1917*. Arăta ca un registru contabil plin de coloane verticale roz, umplute cu litere mici și ilizibile. Pe măsură ce descifram însemnările, mi-am dat seama că reprezentau o încercare de negociere cu Dumnezeu. Voia să provoace anumite evenimente în lumea reală prin amenințări către forțele creștin-îngerești din Tărâmul Irealității. Aceste amenințări se refereau mai ales la manuscrisele sau imaginile pe care le pierduse singur și care, dacă nu erau returnate, urmau să fie răzbunate prin pierderi uriașe în războiul imaginar al lui Darger. Totuși, uneori aduceau în discuție probleme practice, pe care unii le-ar putea crede îndepărtate de lumea ficțiunii lui.

> Banca Grahams s-a prăbușit. Mari sume sunt pierdute sau amenință să dispară. Pierdere inevitabilă. […] Ori Fetele Vivian, ori națiunile creștine trebuie să sufere dacă banii nu sunt stornați până la 1 ianuarie 1919. Nu va exista milă.
>
> Creștinii vor fi salvați doar dacă Dumnezeu îmi permite să învăț cum să dețin proprietăți, astfel încât să adopt copii fără să mă tem că vor trece prin pericolele lipsei de sprijin. Singura noastră șansă rămasă este să nu mai existe alții sub nicio condiție – cereri atât de serioase, încât lucrul la manuscris este întârziat.[8]

Amenințările au început când Darger a pierdut o fotografie din ziar a unui copil ucis, Elsie Paroubek. În urma aparentei pierderi uriașe, Darger și-a început campania împotriva lui Dumnezeu. Își purta unele proteste în lumea reală, în Chicago – a refuzat, de exemplu, să mai participe la liturghie timp de patru ani. Cea mai mare parte a bătăliei avea loc totuși în cealaltă lume, Tărâmul. Trimitea avataruri ale lui, alter egouri ca generalul Henry Joseph Darger, în război ca să lupte de partea maleficilor glandelinieni. Mai rău, înclina balanța conflictului, făcându-i pe glandelinieni să câștige bătălie după bătălie, torturând și ucigând sute de mii de copii ținuți sclavi, înainte de a le tăia trupurile în bucăți, astfel încât pământul să fie acoperit cât vezi cu ochii de o harababură malefică de organe umane: inimi, ficați, stomacuri, intestine.

Vedea Dumnezeu toate astea? Cum își putea întoarce privirea? Dar poate nu exista sau murise deja – un gând coșmaresc și blasfemator pe care Darger i-l atribuise uneia dintre Fetele Vivian. Atunci când îl rostea, ea începea să plângă în hohote la gândul de a ajunge într-un rai gol, de a locui într-un univers lipsit de alte ființe. Dacă nu exista Dumnezeu, atunci Darger chiar era singur. Comitea atrocități, devenea o moară a măcelurilor, orice ca să atragă atenția ochiului divin, ca să demonstreze că măcar o ființă știa de existența lui și că simțea importanța prezenței lui.

Nu este ușor să înțelegi acest material. Nu din cauza violenței, ci a estompării graniței dintre real și ireal, a sentimentului că acele două tărâmuri se confundă sau îmbină. Era războiul imaginar o modalitate de a lăsa impulsurile violente să se reverse fără a răni cu adevărat ființele umane? Dacă da, asta ar sugera că era un loc ficțional complet sigur. Pe de altă parte, amenințările din carte dezvăluie o credință că întâmplările din Tărâm aveau importanță și în lume; puteau, de fapt, să ajungă la inima lui Dumnezeu?

Se pare că este a doua opțiune, dacă e să judecăm un document al lui Darger din 1930. Pe o bucată de hârtie, scrisese un fel de interviu cu sine despre dorința de a adopta un copil și eșecul acesteia, în ciuda faptului că se rugase timp de treisprezece ani. Era limpede din întrebările lui că nu făcuse nimic practic ca să pună în aplicare planul. În schimb, încerca să îi forțeze mâna lui Dumnezeu prin comportamentul afișat pe Tărâm. „Amenințarea de a-i face pe creștini să piardă războiul are vreo legătură cu lipsa de răspuns a lui Dumnezeu?“ se întreabă singur, deși răspunsul pe care îl primește este o enigmatică literă C.

Sigur nu vorbim despre un comportament normal. Avem de-a face cu o fisură în abordarea relației cu obiectul, o inabilitate de a înțelege cum funcționează lumea, de a fi capabil să diferențieze cu încredere interiorul de exterior, granițele dintre sine și celălalt, imaginație și realitate. În același timp, înțelegeam perfect că un om atât de lipsit de putere și izolat în propria viață începuse să construiască un univers compensatoriu, pe care să îl populeze cu figuri puternice și în care toate sentimentele nelalocul lor sau tumultuoase – tristețe și dor, furie teribilă – să permită exprimarea furiei și a posibilităților.

Era posibil ca apariția Tărâmului să fi fost o necesitate sănătoasă, felul de a conține și a controla haosul, dezordinea amenințătoare a minții? Nu puteam să nu mă gândesc la felul în care Darger își încheiase memoriile, istoria vieții lui, descriind pe mii de pagini distrugerea provocată de o tornadă. Erau cuvinte înșirate care doar deveneau martorele unei distrugeri monumentale, ale lucrurilor făcute una cu pământul de forțe sălbatice, piesele fiindu-le împrăștiate în toate zările.

Noțiunea de psihic sfărâmat în bucăți este punctul central al teoriei despre singurătate inițiate de psihanalista Melanie Klein. Ea ori este neînțeleasă, ori luată peste picior de oamenii prea rigizi la discuțiile despre sânii buni și cei răi. Însă dintre toți urmașii lui Freud, ea este cea mai potrivită să evoce lumea ascunsă a psihicului, cu impulsurile sale concurente și uneori dăunătoarele ei mecanisme de apărare. În 1963, când Harlow bloca maimuțe în cuști izolate, Klein a publicat lucrarea „On the Sense of Loneliness“, în care aplica teoriile dezvoltării sinelui la singurătate, în special „la senzația de a fi singur indiferent de împrejurările exterioare“[9].

Klein credea că singurătatea nu este doar o dorință de a primi dragoste dintr-o sursă exterioară, ci și o experiență întregitoare, adică „o stare interioară de perfecțiune inaccesibilă“[10]. Era inaccesibilă în parte pentru că se baza pe pierderea frumuseții experienței infantile de gratificare, de a fi înțeles fără ajutorul cuvintelor, și în parte pentru că peisajului interior al tuturor va fi format întotdeauna într-un anumit grad din părți aflate în conflict, din fantezii neîndeplinite de distrugere și disperare.

În modelul de dezvoltare al lui Klein, sinele infantil este dominat de mecanisme separate, care împart impulsurile în taberele binelui și răului și le proiectează în lume, pe care o separă la rândul ei în obiecte bune și rele. Această separare derivă din dorința de siguranță, protejând sinele de

impulsurile distructive. În condiții ideale, copilul evoluează spre integrare (*spre* fiind cuvântul-cheie: în viziunea profesionistă a lui Klein, integrarea permanentă și completă nu este niciodată o posibilitate), însă condițiile nu sunt întotdeauna ideale pentru realizarea procesului dureros de reunire a impulsurilor conflictuale stârnite de dragoste și ură. Un sine slăbit sau atacat nu se poate integra, pentru că se teme să nu fie cumva copleșit de sentimente care să îl saboteze, care îi pun în pericol de anihilare neprețuitul și bine păstratul obiect bun.

Să rămâi blocat în poziția paranoid-schizoidă, așa cum o numea Klein (și ea un stadiu normal în dezvoltarea copilului), înseamnă să iei contact cu lumea formată din piese care nu se unesc, deci să simți că și tu ești făcut din bucăți. În cele mai grave manifestări ale acestei stări, așa cum poți întâlni în cazul schizofreniei, are loc un amestec grav, astfel încât părți indispensabile ale psihicului sunt pierdute sau împrăștiate și nedorite, iar părțile urâte ale lumii sunt introduse cu forța în sine.

Klein scrie că „se crede în general că“:

> […] singurătatea provine din convingerea că nu există nicio persoană sau grup lângă care să îți găsești locul. Această lipsă poate avea un sens mult mai profund. Oricât de bine s-ar desfășura integrarea, nu poate să înlăture sentimentul că unele componente ale sinelui nu îți sunt disponibile, fiindcă s-au separat și nu mai pot fi recâștigate. Unele dintre aceste părți desprinse sunt proiectate asupra altor oameni, contribuind astfel la sentimentul că nu ai deplin control asupra sinelui, că nu îți aparții sau, așadar, că nu aparții nimănui. Și părțile pierdute se simt ca singurătatea.[11]

Singurătatea poate fi citită aici nu doar ca o dorință de acceptare, ci și de integrare. Se naște din înțelegerea, indiferent cât de adânc ascunsă sau de bine protejată, că sinele s-a fragmentat și unele părți din el lipsesc, fiindcă au fost risipite în lume. Dar cum lipești părțile rupte la loc? Nu aici intervine arta (da, spune Klein), mai ales arta colajului, sarcina repetitivă, zi după zi și an după an, de a suda imaginile rupte sau separate?

Mă gândeam de multe ori în acea vreme la lipici și la cum funcționează ca material. Lipiciul este puternic. Ține structurile fragile la un loc și oprește risipirea lucrurilor. Permite descrierea imaginilor ilicite sau greu de accesat, ca lucrările porno făcute acasă pe care David Wojnarowicz le alcătuia din benzi desenate cu Archie, luând o lamă și transformând nasul lui Jughead într-un penis. Mai târziu, a folosit afișe cu reclame aruncate de supermarketuri și lucruri colecționate prin East Village, pe care a dat cu spray, folosindu-se de șabloane făcute de el ca să își potrivească viziunile cu învelișul orașului, cu

cochilia lui dură. Și mai târziu, a folosit multe colaje, punând laolaltă imagini diferite – bucăți de hărți, poze cu animale și flori, scene din reviste porno, bucăți de text, capul înconjurat de un nimb al lui Jean Cocteau – pentru a construi complicatele și intens simbolicele picturi de maturitate.

Însă colajul este și el periculos. În Londra lui 1960, scenaristul Joe Orton și prietenul lui, Kenneth Halliwell, au început să fure cărți de la bibliotecă și să le facă ei coperte noi și ciudate: un bărbat tatuat pe volumul de poezii al lui John Betjeman, o maimuță care se holbează la o floare pentru *Collins Guide to Roses*. Pentru această infracțiune de transgresiune estetică au fost trimiși la închisoare timp de șase luni.

Ca și Wojnarowicz, ei au înțeles puterea și nesupunerea lipiciului, felul în care îți permite să reconstruiești lumea. În mica lor cameră din Islington, Halliwell a acoperit minuțios toți pereții cu un colaj incredibil de elaborat și de sofisticat. A ciopârțit cărți de artă despre Renaștere pentru a crea frize suprarealiste, fețe care priveau alte fețe deasupra bibliotecii, biroului și a sobei. Exact în această cameră, pe 9 august 1967, l-a lovit pe Orton cu un ciocan până l-a omorât, într-un acces de singurătate și teamă de abandon. A stropit pereții plini de colaje cu sânge înainte de a se sinucide bând un cocktail de suc de grepfrut și somnifere.

Actul lui Halliwell demonstrează cât de puternice și distructive sunt forțele pe care le-a identificat Klein, și ce înseamnă să fii copleșit de ele. Dar nu asta i s-a întâmplat lui Henry Darger. Nu a făcut rău nimănui, nu în realitate. În schimb, și-a dedicat viața producerii de imagini în care forțele binelui și răului să se întâlnească într-un singur loc, un singur cadru. Pentru el, conta acest act de integrare, de muncă dedicată, de a purta grija. Klein l-a numit tendința spre reparație, un proces care, credea ea, presupune plăcere, mulțumire, generozitate, poate chiar iubire.

Note:

1 *The Realms of the Unreal* (în original), o parte din lungul titlu al manuscrisului lui Henry Darger.

2 Antagoniștii ficționali ai lui Darger – erau atei, răpeau și adeseori le supuneau pe fetițe să fie sclavele lor.

3 Henry Darger, scrisoare către Catherine Schoeder (Katherine Schloeder), 1 iunie 1959, dosarul 48:30, cutie 48, HDP.

4 Henry Darger, *Journal 27 Feb 1965 – 1 Jan 1972*, dosar 33:3, cutie 33, HDP.

5 Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Da Capo Press, 1988, p. 46.

6 John MacGregor, *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, Delano Greenidge Editions, 2002, p. 117.

7 *John MacGregor, Henry Darger: In the Realms of the Unreal, Delano Greenidge Editions, 2002, p. 195.*

8 Henry Darger, *Predictions June 1911 – December 1917*, dosarul 33:1, cutia 33, HDP.

9 Melanie Klein, „On the Sense of Loneliness“, în *Envy and Gratitude and Other Works 1946–1963*, The Hogarth Press, 1975, p. 300.

10 *Melanie Klein, „On the Sense of Loneliness“, în Envy and Gratitude and Other Works 1946–1963, The Hogarth Press, 1975,p. 300.*

11 *Melanie Klein, „On the Sense of Loneliness“, în Envy and Gratitude and Other Works 1946–1963, The Hogarth Press, 1975 p. 302.*

Capitolul 6
La începutul sfârșitului lumii

Uneori ai nevoie doar de permisiunea de a simți. Ce produce durere e, de fapt, încercarea de a te opune sentimentelor sau rușinii care crește ca niște spini în jurul lor. În timpul celei mai rele perioade petrecute la New York, stăteam ghemuită pe canapea, cu căștile îndesate în urechi, ascultând în neștire aceleași voci care își căutau sursele suferinței. Miraculosul și îndureratul „Fistful of Love" de la Anthony and the Johnsons, „Strange Fruit" al lui Billie Holiday, triumfătorul „In the End" al lui Justin Vivian Bond și Arthur Russell cântând „Love Comes Back", cu îngăduitorul refren *să fii trist nu e o crimă*.

Exact în acele momente am dat peste Klaus Nomi, un *mutant chantant* care a făcut artă din unicitatea lui și statutul de extraterestru. Avea una dintre cele mai bune voci pe care le auzisem vreodată și zbura printre registrele vocale ca un contratenor care atacă electro-popul. *Mă cunoști*, cânta el. *Mă cunoști acum*. Înfățișarea și vocea lui erau uimitoare: pipernicit, cu o față de elf, cu trăsăturile delicate accentuate de machiaj, cu pielea pudrată în alb, bretonul în formă de V conturat exact ca o înotătoare lustruită și conturul depășit al buzelor pictate cu negru. Nu arăta ca un bărbat sau ca o femeie, ci într-un fel complet diferit, iar cântecele lui dădeau voce unei diferențe de la cer la pământ față de restul lumii, de parcă muzica lui exprima cum e să fii ultimul rămas din stirpea ta.

Urmăream videoclipurile lui încontinuu. Existau cinci și arătau ca niște fantezii New Wave din anii '80 care își arătau efectele magice. Pe coperta hiperstilizată a „Lightning Strikes" era îmbrăcat ca o păpușă Bauhaus din spațiu, pregătită să danseze cabaret pe Marte. Același falset minunat, aceeași artificialitate straniu de înduioșătoare: fața când inexpresivă, când nedumerită, sinistră, autoritară, ca un robot care încearcă să ghicească emoțiile umane. În „Simple Man" se plimbă prin oraș ca detectiv, apoi asistă la o petrecere în costumația lui de extraterestru, ciocnind pahare cu femei fermecătoare și cântând în același timp un refren despre a nu mai fi singur niciodată.

Cine era? Ce era? Numele lui real, am descoperit, era Klaus Sperber, un imigrant de origine germană în New York, care a devenit un star al orașului, apoi al lumii, pe la sfârșitul anilor '70, începutul anilor '80. „Aș putea la fel de

bine să arăt cât de diferit e cu putință“, a spus cândva despre apariția lui bizară. „Pentru că așa îmi susțin punctele de vedere. Treaba mea e să abordez totul ca un străin absolut. Doar așa pot să încalc regulile.“[1]

Sperber era un *outsider* prin excelență, un imigrant gay, care nu își găsea locul nici măcar printre rebelii fabuloși din East Village. S-a născut în ianuarie 1944 în Immenstadt, aproape de granița cu Lichtenstein, în timpul ultimelor încleștări ale celui de Al Doilea Război Mondial. A învățat să cânte ascultându-i pe Maria Callas și Elvis, însă vocea i se împotrivea. Era contratenor într-o perioadă în care nu exista niciun loc pentru contratenori în lumea închisă și conservatoare a operei. Pentru o vreme, a lucrat ca plasator la Deutsche Oper din Berlinul de Vest, apoi, în 1972, s-a mutat la New York, găsindu-și locuință în St Mark's Place, așa cum făcuse și Warhol înaintea lui.

În alt video de pe YouTube, un fragment dintr-un interviu televizat din Franța, el face o listă cu umilele locuri de muncă pe care le găsise până atunci: spălător de vase, livrator, expeditor de flori, bucătar, ajutor de bucătar la tăiatul legumelor. În cele din urmă, a devenit cofetar la World Trade Center, slujbă la care s-a dovedit extraordinar de talentat. În același timp, a început să cânte strania combinație de operă și electro-pop în cluburile din centru.

Filmulețul care mi-a plăcut cel mai mult arăta prima lui apariție la Irving Plaza, pe 15th Street, în 1978, unde a cântat la o petrecere cu tematica New Wave Vaudeville. Apare pe scenă cu o pelerină transparentă de plastic și cu aripi pictate în jurul ochilor. Arată ca un personaj SF, nu are gen, deschide gura și cântă „Mon coeur s'ouvre à ta voix“, vocea ta îmi deschide inima, din opera *Samson și Dalila*, de Saint-Saëns. Vocea lui e aproape inumană, urcând din ce în ce mai mult. *La flèche est moins rapide à porter le trépas, que ne l'est ton amante à voler dans tes bras*. Săgeata îți aduce mai lent moartea decât îți zboară iubirea în brațe.

„Să fiu al naibii“, strigă cineva. Se stârnesc un ropot de aplauze pierdute și încurajări din public, apoi o tăcere mormântală, atenție totală. El privește în gol cu expresia teatrală din Kabuki (privirea care poate vindeca epidemii, privirea, *nirami*, care face invizibilul vizibil), sunetul revărsându-se din el. *Verse-moi, verse-moi l'ivresse*. Dă-mi, dă-mi extazul. Apoi se aud niște pocnituri și scena e inundată de fum. „Încă fac piele de găină când mă gândesc la acel moment“[2], își amintește prietenul și colaboratorul lui, Joey Arias. „S-a

întâmplat de parcă el venea de pe altă planetă și părinții îl chemau acasă. Când s-a risipit fumul, dispăruse."

Cariera lui a fost propulsată din acel moment. La început, spectacolele îi erau organizate de un grup de prieteni care colaborau la scrierea cântecelor, la editarea materialelor video și crearea costumelor. Împreună au dus la apariția universului Nomi, estetica New Wave extraterestră. Pe 15 septembrie 1979, a apărut alături de Arias ca *backing vocals* pentru David Bowie la *Saturday Night Live*, ambii fiind îmbrăcați în chimonouri făcute de Thierry Mugler. Au urmat multe spectacole live, mulțimi de oameni și un tur al Americii.

Nomi își dorea succesul, dar nu simțea că îl împlinește așa cum se așteptase. Potrivit mărturiilor lui Andrew Horn din dramaticul documentar din 2004, *The Nomi Song*, show-ul desprins parcă din altă lume se născuse pe de o parte dintr-o sensibilitate rafinată și extrem de modern-teatrală – acea pasiune post-punkistă, de inspirație Război Rece, pentru apocalipsă și spațiul cosmic – și pe de altă parte, din senzația că era un ciudat. Așa cum spune și prietenul lui, pictorul Kenny Scharf, în film: „Toată lumea era ciudată, dar el îi întrecea pe toți. În același timp, era o ființă umană și cred că tânjea să aibă un iubit, o relație, ceva apropiat de iubire."[3] Managerul lui, Ray Johnson, a spus-o și mai direct, atunci când a observat că, în ciuda concertelor cu casa închisă, a mulțimilor de fani, se vedea că „ești martorul unuia dintre cei mai singuratici oameni de pe pământ"[4].

În anii '80, cariera lui Nomi a trecut printr-o schimbare de direcție. A semnat un contract cu o casă de discuri și a făcut două albume, *Klaus Nomi* și *Simple Man*, înregistrate cu instrumentiști de-ai locului, așa că pe vechii prieteni i-a dat la o parte. *Simple Man* a doborât toate recordurile în Franța, așa că în 1982, a făcut turul Europei, totul culminând cu ultima sa apariție înregistrată, în decembrie, la Eberhard Schoener's Classic Rock Night, în München, cu o întreagă orchestră și în fața unui public de mii de oameni.

Apariția lui pare din nou rezultatul invocării unei prezențe fantomatice. Se plimbă cu mersul lui de marionetă pe scări, până la scenă, și poartă o tunică roșie, cu guler alb. Are picioarele foarte subțiri, însă i se văd șosetele negre și pantofii negri cu toc. Fața are un aspect cadaveric și până și palmele îi sunt palide – o figură neliniștitoare care pare să fi fugit de la curtea Regelui Iacob al II-lea. Se uită în jur ca un somnambul, unul care tocmai a văzut ceva straniu, iar ochii i-au rămas bulbucați. Apoi începe să cânte, dintre toate lucrurile, aria

geniului pustiu din *Regele Arthur* al lui Purcell, cântecul unui spirit al iernii chemat fără voia lui la viață. Cu mâinile ridicate, vocea lui urcă fără opreliști în acompaniamentul orchestrei, auzindu-se numai o combinație ciudată de disonanță și armonie.

Ce putere ai tu, ce din adânc
M-ai ridicat încet și fără-avânt
Din așternut de veșnice zăpezi?
Nu vezi ce dur, ce dur și-amarnic de albit,
Deloc, deloc gătit să-nfrunt frigul cernit,
De-abia mă mișc și greu mai suflu?
Rogu-te, rogu-te s-ajung din nou să îmi dau duhul.[5]

Nu sunt prima persoană care observă că în acele cuvinte era o forță profetică, o adâncime a emoției exprimate în actul artistic care trecea dincolo de scenografia mereu sofisticată a lui Nomi. Cântă ultimul vers de trei ori și apoi, când orchestra începe ultimele acorduri, el coboară de pe scenă. Este un personaj mic, foarte drept și se mișcă cu greutate în hainele lui frumoase și anacronice.

Era clar că se întâmplase ceva foarte ciudat atunci când s-a întors în New York la începutul lui 1983. Într-un interviu pentru *Attitude*, Joey Arias îi descrie înfățișarea: „Era mereu slab. Mi-l amintesc venind la o petrecere și arătând ca un schelet. Se plângea de răceală și epuizare, însă doctorii nu reușeau să îi pună un diagnostic. Mai târziu, a întâmpinat dificultăți în respirație și s-a prăbușit, așa că a fost dus la spital.“[6]

La spital, doctorii au descoperit că sistemul imunitar al lui Nomi nu funcționa, făcându-l sensibil la o mulțime de infecții neobișnuite în mod normal. Pielea lui era acoperită de leziuni mov, inflamate și urâte – motivul pentru care purtase roba în München. A fost diagnosticat cu sarcomul Kaposi, un tip rar și de obicei benign de cancer de piele. Rar până în 1981, când mai mulți doctori din California și New York au început să vadă cazuri virulente printre tinerii din comunitatea gay. Ca Nomi, și acești bărbați sufereau de o boală autoimună atât de nouă, încât primise un nume cu o vară în urmă, pe 27 iulie 1982: Sindromul Imunodeficienței Umane Dobândite, SIDA, sau cum mai era cunoscută în acea vreme, GRID – Deficiența Imună Legată de Gay.

Cancerul homosexualilor, așa îl numeau mulți pe atunci, chiar ciuma homosexualilor, deși se observa din ce în ce mai des că apărea și la alte părți ale populației. Nu exista niciun tratament, iar virusul nu avea să fie descoperit până în 1986. SIDA nu era fatală în sine, însă afecta imunitatea victimei,

făcând-o foarte sensibilă la contractarea infecțiilor, chiar dacă multe dintre ele erau considerate moderate sau neobișnuite la oameni: candida, citomegalovirus, herpes, micobacterii, pneumocistoza, salmonella, toxoplasmoza, criptococoza, care aduceau odată cu ele orbirea, pneumonia, greața și debilitatea.

Lui Nomi i s-a prescris Interferon pentru sarcom, care s-a dovedit ineficient. S-a apucat de o dietă macrobiotică și și-a petrecut primăvara în casă, în apartamentul din St Mark's Place, vizionând vechile lui videoclipuri în mod repetat. *Dacă mi-ar vedea fața*, cântă el în „Nomi Song", *m-ar mai recunoaște* – un alt vers care și-a schimbat înțelesul. În timpul verii, a mers din nou la Memorial Sloan Kettering Cancer Center. Arias spunea:

> A început să arate ca un monstru: ochii îi erau două fâșii mov, era acoperit de pete și nu mai avea niciun strop de putere în corp. Am avut un vis că își recăpăta puterea și se întorcea pe scenă, însă era nevoit să stea acoperit ca Fantoma de la Operă. El a început să râdă, fiindcă îi plăcea ideea și chiar a părut că se simte mai bine pentru un timp. Asta a fost vineri seară. Aveam de gând să merg să-l văd din nou sâmbătă dimineață, însă m-au sunat să-mi spună că murise în timpul nopții.[7]

Povestea scurtei vieți a lui Nomi m-a bântuit. Să te opui singurătății, să te exprimi vesel printr-o artă a diferenței, ca apoi să mori în condiții atât de retrase era incredibil de nedrept, deși avea să devină o experiență comună în rândul lumii din care făcuse parte. Ce însemna să ai SIDA în acea vreme, când diagnosticul reprezenta o sentință sigură la moarte? Însemna să fii perceput ca un monstru, un obiect al groazei chiar și pentru personalul medical. Însemna să fii blocat într-un corp considerat toxic, respingător, imprevizibil și periculos. Însemna să fii ocolit de societate, să fii la mila ei, să provoci dezgust sau chiar frică.

În *The Nomi Song*, există o porțiune tulburătoare în care prietenii lui Klaus discută despre climatul care plana în jurul diagnosticului. Man Parrish, colaboratorul lui de o viață: „Mulți oameni au plecat. Nu știau cum să abordeze problema. Nici măcar eu nu știam. Era ceva ce mă putea îmbolnăvi? Are febră tifoidă sau ciumă? Tot auzeam zvonuri. Auzeai tot felul de lucruri neoficiale. Nimeni nu știa ce se întâmplă."[8] Page Wood, coordonatoarea show-urilor lui Nomi pe scenă: „Îmi amintesc că îl vedeam la cină și de obicei mă duceam să îl îmbrățișez și să îl pup ca europenii, pe ambii obraji. Și mă temeam. Nu știam dacă e contagios. M-am dus spre el și am ezitat, așa că și-a îndreptat mâna spre umerii mei și a spus *E în regulă, nu îți face griji*, ceea ce m-a făcut să plâng și cred că atunci l-am văzut pentru ultima dată."[9]

Aceste reacții nu erau deloc neobișnuite. Frica imensă generată de SIDA era ușor de înțeles pentru o boală nouă și fatală. Situația este valabilă mai ales pentru primii ani, când nu se cunoșteau nici cauza și nici modul în care se transmitea. Prin salivă? Cum rămâne cu suprafețele de la metrou? Era în regulă să îți îmbrățișezi prietenii? Puteai respira același aer cu prietenii tăi? Sunt întrebări legitime, însă frica de boală s-a amestecat curând cu o îngrijorare mai mare.

Între 1981 și 1996, când a apărut politerapia, peste șaizeci și șase de mii de oameni au murit de SIDA doar în New York, mulți dintre ei fiind gay și trăind în condiții teribile de izolare. Erau dați afară de la muncă și respinși de familiile lor. Pacienții mureau pe târgi pe holurile spitalelor, asta dacă reușeau să intre acolo. Asistentele refuzau să aibă grijă de ei, la fel cum pompele funebre refuzau să îi îngroape, totul pe fundalul sferei politice și religioase, ai căror lideri blocau fondurile și resursele pentru educație.

Cele întâmplate exprimau consecințele stigmatizării, procesele brutale prin care societatea dezumanizează și exclude oamenii considerați nepotriviți, care înfățișează comportamente, trăsături și caracteristici nedorite. Așa cum explică Erving Goffman în studiul lui extraordinar din 1963, *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, cuvântul *stigmat* vine din greacă și descria inițial un sistem de „semne corporale apărute să expună ceva neobișnuit și rău despre statutul moral al celui adus în discuție“[10]. Aceste semne, fiind arse sau tăiate în carne vie, anunțau și confirmau statutul de proscris al purtătorului. Oamenii se fereau să intre în contact cu persoana respectivă, din cauza fricii de contaminare.

De-a lungul timpului, folosirea marcatorilor corporali s-a extins, referindu-se la orice simbol al diferenței nedorite de societate în general. O sursă a stigmatizării poate fi vizibilă sau nu, dar odată identificată, discreditează și devalorizează persoana respectivă în ochii celorlalți, marcând nu doar diferența, ci inferioritatea – „redus […] de la o persoană normală la una contaminată, desconsiderată“[11]. Poți observa acest proces în felul în care comportamentul excentric al lui Henry Darger a dus la închiderea lui în azil, în tratamentul aplicat lui Valerie Solanas după ce a fost eliberată din închisoare, chiar și în felul în care Warhol a fost exclus din galerii fiindcă părea efeminat și gay.

SIDA, mai ales în primii ani de apariție, a lovit în special trei grupuri: homosexualii, haitienii și pe cei care își injectau droguri. Astfel, a servit drept

context propice pentru o întărâtare a stigmei, intensificând homofobia, rasismul și dezgustul deja existente împotriva dependenților de droguri. Pe măsură ce grupurile desconsiderate înainte au devenit vizibile, fiind afectate de ravagiile infecțiilor cu SIDA, aparent letale, pe baza cărora se instala o potențială boală mortală, a fost consolidată ideea că erau formate din oameni de care mai degrabă să te ferești decât să le oferi grija și tratamentul de care aveau nevoie.

Apoi mai exista problema bolii în sine. Stigmatul are legătură des cu afecțiunile corpului fizic, în special dacă atacă sau atrag atenția asupra unei regiuni considerate deja rușinoase sau care ar trebui menținută în condiții perfecte. Așa cum observă Susan Sontag în cartea ei din 1989, *SIDA și metaforele ei*, stigmatul este asociat bolilor care afectează înfățișarea fizică, mai ales fața, reprezentanta identității – unul dintre motivele pentru care lepra, deși greu de transmis, a fost privită în general cu o mare frică, așa explicându-se și de ce leziunile de pe fața lui Nomi fuseseră atât de severe.

Stigmatizarea se manifestă și în privința bolilor cu transmitere sexuală, în special acelea care se răspândesc prin ceea ce societatea consideră practică sexuală rușinoasă sau anormală. În America anilor ’80, asta însemna în primul rând sexul între bărbați, mai ales dacă presupunea promiscuitate sau sex anal, o practică pe care Secretara de stat a Sănătății de pe vremea lui Reagan, Margaret Heckler, a fost șocată să o descopere, și pe care purtătorul de cuvânt de la Casa Albă o considera extrem de amuzantă oricând ajungea un jurnalist la acest subiect[12].

Cu aceste dovezi nefericite în minte, nu este greu să înțelegi de ce oamenii cu SIDA erau ținta fricii sau a urii, a antipatiilor profunde. Cei stigmatizați sunt considerați întotdeauna o sursă de contaminare și infectare, iar fricile au dus la creșterea panicii cu privire la SIDA, odată cu apariția fanteziilor despre carantină și excludere, a neliniștilor cu privire la contact și răspândire.

Mai exista și problema vinii. Dacă ești influențat de acest tip bolnăvicios de gândire magică, există posibilitatea să crezi că boala stigmatizată nu lovește la întâmplare, ca o chestiune de neșansă, ci este cumva dobândită sau meritată drept consecință a falimentului moral al celui îmbolnăvit. Asta se întâmplă în special când boala apare ca urmare a unor acțiuni voluntare, adică exact ce înțelegem prin voința individuală, fie că vorbim despre consumul de droguri, implicarea în acțiuni ilicite sau în acte sexuale nepermise.

În ceea ce privește SIDA, asta s-a manifestat prin tendința de a vedea boala ca pe o judecată morală, o pedeapsă pentru anormalitate (ceva vizibil în retorica privitoare la victimele inocente, hemofilicii sau copiii născuți din mame seropozitive). „Există o singură cauză pentru criza SIDA“[13], a spus fostul director de comunicare al lui Reagan, Pat Buchanan, în articolul pentru sindicat din 1987. „Aceasta este refuzul homosexualilor de a înceta să se dedea practicii imorale, nenaturale, nesănătoase și suicidare de a face sex anal, adică exact calea principală de transmitere a virusului în comunitatea gay și, totodată, în acele seringilor pe care le folosesc dependenții de droguri.“

Având în vedere că stigmatizarea este un proces gândit pentru a refuza contactul, a separa și evita; având în vedere că este mereu folosită să dezumanizeze și dezindividualizeze, reducând oamenii de la statutul de ființe umane la simpli purtători ai unor atribute sau trăsături, nu este surprinzător că una dintre principalele sale consecințe este singurătatea, întărită de rușine, cele două sentimente dându-și amploare și stârnindu-se unul pe celălalt. Este îngrozitor să fii bolnav în stare critică, să fii extenuat, să suferi și să nu ai mobilitate, pe lângă faptul că devii literalmente greu de atins, un trup monstruos care ar trebui ținut în carantină, separat de ce reprezintă inevitabil populația normală.

La asta se adaugă și faptul că practicile sexuale care fuseseră o sursă de intimitate și apropiere, adică antidotul pentru rușine și izolare, au fost stigmatizate și au devenit potențial letale; lumea pe care Wojnarowicz o documentase atât de atent în *Close to the Knives*. Docurile, pe care și Nomi le frecventase, începeau să fie privite ca surse de pericol, ca locuri de intrat în contact nu în sensul atingerii, ci al contractării bolii. Așa cum o spune Bruce Benderson în eseul „Towards the New Degeneracy“, din antologia *Sex and Isolation*:

> Atunci a căzut ciocanul. SIDA a distrus și modalitatea de moment în care mă eliberam de identitatea care mă îngrădea, și ideea pe care o aveam despre promiscuitate ca extensie facilă a conștiinței mele sociale. Pe la începutul anilor optzeci, înainte să știm exact cum se răspândea SIDA – înainte de sexul protejat –, m-am trezit panicat că îmi lipseau principalele modalități de exprimare și de apropiere de oameni. Să faci sex însemna mai mult decât să încalci standardele clasei de mijloc și să îți bați joc de igiena clasei de mijloc. Însemna boală și moarte – alterare. […] Faptul că aparțineam grupei de risc a bolii mă făcea să mă simt murdar, bun de nimic și marginalizat.[14]

Ținând cont că atât singurătatea, cât și respingerea sunt experiențe stresante, care au efecte devastatoare asupra corpului, este șocant, însă nu foarte surprinzător, să descoperim că stigmatizarea are un efect chiar mai puternic. De

fapt, psihologii de la UCLA care analizau legătura dintre stigmat și SIDA au descoperit că oamenii seropozitivi care sunt marginalizați de societate au parte și de o evoluție alarmantă a bolii. Ei ajung mai repede la ultimul stadiu al acesteia și se confruntă cu mai multe infecții decât cei care nu sunt expuși sau sunt feriți de excluderea socială.

Mecanismul de față este cam același cu al singurătății – un declin al funcțiilor imune cauzat de expunerea prelungită la stresul de a fi izolat sau respins de grup. Ca să înrăutățească lucrurile, actul de a te ascunde, de a tăinui o identitate stigmatizată este la fel de stresant și este mai adesea asociat cu o scădere a numărului leucocitelor, care duce tot la un risc mai crescut de contractare a unei infecții asociate cu SIDA. Pe scurt, stigmatizarea nu te face să rămâi singur, nu te umilește și nici nu îți provoacă rușinea; te omoară.

Klaus Nomi a murit pe 6 august 1983, cu doar câteva săptămâni înainte să împlinească patruzeci de ani. Cu șase săptămâni înainte, pe 20 iunie, *New York Magazine* avusese un articol pe prima pagină care vorbea despre SIDA, numit „AIDS Anxiety", de Michael Daly. Vorbea despre atmosfera de atunci și despre reacțiile pe care le aveau locuitorii orașului. Cum ar fi o femeie al cărei soț fusese diagnosticat și pe al cărei copil îl evita toată lumea la școală. Oamenii întrebau dacă ar trebui să poarte mănuși de cauciuc la metrou sau să evite piscinele în aer liber. Printre aceste relatări este și descrierea unei polițiste căreia „i-a fost frică atunci când a oferit ajutor unui homosexual care căzuse și se lovise la cap"[15].

Ea își amintește: „La început îți vine să te scarpini. Sângele lui avea aceeași culoare, dar mă gândeam *uau, oare tipul ăsta e bolnav*, apoi *mă rog, nu-l pot lăsa să moară într-o baltă de sânge*. Parcă era lepros. Nu ar trebui să te porți așa cu oamenii, dar frica există. După asta m-am dus să mă spăl pe mâini cu dezinfectant."

Ca să fim clari, victima nu avea SIDA, dar făcea parte dintr-o parte a populației care devenise suspectă; un membru al „comunității de proscriși"[16], așa cum îi numea Susan Sontag. În același articol, o altă femeie descria moartea modelului masculin Joe MacDonald: cum slăbise, cum toți bărbații gay pe care îi cunoștea voiau să devină hetero, cum celelalte modele plănuiau să se ferească de contactul cu periile de machiaj care le aparțineau make-up artiștilor gay.

Frica este contagioasă, transformând prejudecățile latente în ceva și mai periculos. În aceeași săptămână, Andy Warhol a scris în jurnal că la o ședință

foto: „Mi-am folosit propriul machiaj după ce am citit articolul despre SIDA din *New York*.“[17] Îl cunoscuse pe Joe personal, însă familiaritatea nu l-a ajutat să înlăture peretele de gheață, statutul de proscris. În februarie 1982, Andy îl evitase pe Joe la o petrecere, scriind apoi în jurnal: „Nu voiam să stau pe lângă el și nici să îi vorbesc, fiindcă avusese cancerul homosexualilor.“[18] Mai mult ca perfectul e o aducere aminte neplăcută despre scurta perioadă în care nimeni nu știa măcar că infecția este permanentă și boala incurabilă.

Jurnalele lui Warhol din anii ’80 sunt pline de scene asemănătoare, simple manifestări ale curentelor malefice de paranoia care străbăteau orașul. Ca o oglindă a îngrijorărilor societății, însemnările lui sunt un indiciu pentru felul în care homofobia și ipohondria începuseră să se întrepătrundă.

> 11 mai 1982:
> *The New York Times* a avut un articol imens despre cancerul homosexualilor și despre cum nu știu să îl trateze. Are proporții epidemice și ei spun că puștii ăștia care fac sex încontinuu au virusul în spermă. Ei deja au avut toate felurile de boli – hepatită unu, doi, trei, mononucleoză, așa că mă tem să nu mă îmbolnăvesc dacă beau din același pahar din care au băut și ei sau dacă stau în preajma oamenilor ăstora care frecventează Baths.[19]

> 24 iunie 1984:
> Am mers să vedem parada gay. […] Am văzut tipi în scaune cu rotile pe care îi împingeau iubiții lor. Serios! Parcă era Halloween, dar fără costume.[20]

> 4 noiembrie 1987:
> Știi, nu m-aș mira dacă ar începe să îi trimită pe gay în lagăre. Toți poponarii vor trebui să se însoare ca să nu fie duși acolo. O să fie bătaie ca pe Cartea Verde.[21]

> 2 februarie 1987:
> Apoi m-au luat și pe mine cu mașina la cina de la Saint. […] Și toți ne temeam să mâncăm, fiindcă Saint e contaminat de gay încă de pe vremea când obișnuia să fie discoteca lor. Era întuneric beznă și ne aduceau mâncarea pe *farfurii negre*.[22]

Să nu uităm că Warhol era și el gay și un susținător important al organizațiilor caritabile pentru bolnavii de SIDA. Însă reacțiile lui demonstrează cum se răspândește stigmatul și ia avânt, afectând chiar și membrii grupului stigmatizat.

Warhol era chiar mai ușor de influențat de acest proces tocmai din cauza groazei lui de boli, obsesia pentru corpurile care contaminează și pericolele pe care le reprezintă. Lăsându-se pradă ipohondriei lui paralizante, el a acționat în moduri aproape crude, refuzând să vadă sau să își contacteze cunoștințele, prietenii și foștii iubiți care aveau sau ar fi putut avea SIDA. Când i s-a spus la telefon despre moartea lui Mario Amaya, criticul care era cu el în ziua în care a fost împușcat și care a insistat ca medicii să îl readucă la viață pe Andy, a

încercat să glumească pe seama celor auzite. Iar când fostul lui iubit, Jon Gould, a murit din cauza pneumoniei provocate de SIDA, în septembrie 1986, a refuzat să mai scrie despre asta în jurnal, anunțând doar că nu avea să comenteze despre „celelalte vești din L.A.“[23].

Dintr-un anumit punct de vedere, reacția lui este unică, fiind produsul unei frici de moarte atât de intense, încât nu a participat la înmormântarea mamei lui și nici nu le-a spus celor mai apropiați prieteni despre moartea ei, alegând să mintă de fiecare dată când era întrebat că făcea în continuare cumpărături la Bloomingdale's. Și tot frica explică felul în care stigmatul acționează ca să izoleze și separe, mai ales când moartea apare din întuneric și începe să îți așeze în față farfurii negre.

*

Klaus Nomi a fost prima celebritate care a murit de SIDA, dar în câțiva ani, boala s-a întins ca un foc sălbatic prin comunitatea gay: lumea unită a centrului newyorkez, compusă din artiști, compozitori, scriitori, performeri și muzicieni. Așa cum explică scriitoarea și activista Sarah Schulman în *Gentrification of the Mind*, istoria ei caustică despre SIDA și consecințele sale cel puțin în primii ani de existență, boala a afectat disproporționat „indivizii care își asumau riscuri fiindcă trăiau în subculturi de opoziție, creând astfel noi idei despre sexualitate, artă și justiție socială“[24]. Mulți erau queer sau se opuneau valorilor familiale promovate de politicienii conservatori. Deși arta lor era extrem de diferită, o mare parte din ea, chiar și înaintea crizei SIDA, exista în opoziție cu izolarea impusă prin marginalizare sau legislație, prin a fi făcut să te simți nu doar diferit, ci nedorit și irelevant.

Unul dintre acești oameni era fotograful Peter Hujar, care a fost diagnosticat cu SIDA pe 3 ianuarie 1987. Hujar era o veche cunoștință a lui Warhol și apăruse în câteva dintre serigrafiile lui și în filmul *Thirteen Most Beautiful Boys*. Era un fotograf excepțional de talentat. Lucra tot timpul în alb și negru, explorând fotografia de peisaj, portrete, nuduri, animale și ruine. Imaginile lui au un soi de gravitate, o perfecțiune formală foarte greu de obținut.

Din acest motiv, era foarte căutat în materie de fotografie de modă și muncă în studio. Se împrietenise cu redactoarea *Vogue*, Diana Vreeland, iar printre subiecții săi se numărau William Burroughs și Susan Sontag – celebrul ei portret stând întinsă pe canapea și purtând un pulover striat, cu mâinile după cap. A fost responsabil și pentru poza superstarului lui Warhol, Candy Darling,

pe patul de moarte, înconjurată de trandafiri albi, care mai târziu a devenit coperta celui de-al doilea album al trupei Antony and the Johnsons, *I Am a Bird Now*.

Opera lui Hujar traversează aceleași medii prin care a trecut și o altă prietenă de-ale lui, Diane Arbus. Amândoi erau atrași de *drag queens* și de oamenii străzii, de cei ale căror corpuri și experiențe nu respectau nicio normă. Dar dacă fotografiile lui Arbus sunt uneori stranii și neliniștitoare, Hujar și-a privit subiecții prin ochii unui egal, un simplu cetățean. Privirea lui este la fel de sigură, însă are o capacitate mai mare de apropiere – blândețea unuia din interior, și nu neapărat răceala unui voyeur.

În ciuda talentului, Hujar era mai mereu sărac, trăind la limita subzistenței în apartamentul lui de pe Second Avenue, deasupra actualului cinematograf Village East, unde mergeam uneori în după-amiezile libere de sâmbătă. Și în ciuda capacității lui de a crea intimitate, talentul extraordinar de a asculta și a le vorbi celorlalți, ca să nu mai vorbim despre înzestrările lui sexuale, trăia în izolare, departe de oamenii din jurul lui. Răbufnea aproape în fața oricărui editor de revistă sau proprietar de galerie din oraș și se certa cu aproape, dacă nu cu toți, oamenii din cercul de prieteni, explodând în accese înspăimântătoare de furie. Potrivit lui Stephen Koch, un prieten apropiat și mai târziu executor testamentar: „Peter era probabil cea mai singuratică persoană pe care o cunoșteam. Trăia izolat, însă într-o izolare fecundă. Trasase un cerc în jurul lui peste care nu putea trece nimeni.“[25]

Dacă reușea cineva să intre în cercul lui, acela era David Wojnarowicz. Hujar era unul dintre cei mai importanți oameni din viața lui David: mai întâi ca iubit, apoi cel mai bun prieten, tată-surogat, frate-surogat, suflet-pereche, mentor și muză. Se întâlniseră într-un bar de pe Second Avenue în iarna lui 1980 sau poate în 1981. Aspectul sexual al relației nu a fost de durată, dar intensitatea legăturii lor nu s-a stins niciodată, deși Hujar era cu aproape douăzeci de ani mai bătrân. La fel ca David, și el avusese o copilărie plină de abuzuri în New Jersey, și tot ca David, căra după el o rezervă de furie și amărăciune.

Cumva, au reușit să aibă încredere unul în celălalt (Stephen Koch: „David a devenit o parte din cerc. Era înăuntru.“). Iar asta s-a întâmplat pentru că Hujar credea și era interesat de faptul că David începea să se ia pe sine în serios ca artist. Hujar l-a încurajat să se apuce de pictat, insistând să renunțe și la

heroină. Protecția și dragostea lui l-au ajutat pe David să se detașeze măcar pentru puțin de greutățile din copilărie.

Deși se fotografiau des unul pe celălalt, singura imagine pe care am văzut-o cu ei împreună e făcută de Nan Goldin, prietena lor. Stau în colțul unei camere întunecate, unul lângă celălalt, iar tricourile lor albe strălucesc în lumina blițului. David zâmbește cu ochii închiși în spatele unor ochelari imenși, ca un copil stângaci și fericit. Peter zâmbește și el, cu capul înclinat conspirativ. Arată de parcă sunt relaxați, deși de puține ori erau.

În septembrie 1987, Hujar a mers, cum făcea de obicei, la un restaurant de pe 12th Street, exact lângă apartamentul lui. Când mânca, proprietarul a venit și l-a întrebat dacă era gata să achite nota. Sigur, a spus Peter, dar de ce? Bruno i-a întins o pungă de hârtie, zicându-i: „Știi de ce… pune banii aici.“[26] Un minut mai târziu, Bruno i-a înapoiat restul într-o altă pungă, pe care a aruncat-o pe masa lui Peter.

Povestea asta vine din *Close to the Knives*, care pe lângă faptul că documentează existența lumii magice dinainte de apariția SIDA la docuri, povestește spaima din ce în ce mai mare provocată de epidemie, pe măsură ce începea să sfărâme lumea lui David. Când a auzit ce i se întâmplase lui Hujar, primul lui impuls a fost să meargă la restaurant și să toarne trei litri de sânge de vacă peste aragaz. În schimb, a mers acolo să ia prânzul când locul era aglomerat și a început să țipe la Bruno, cerându-i o explicație, până când „fiecare furculiță și cuțit din încăpere s-au oprit. Dar nici asta nu a fost de ajuns să îi stingă furia“.

Nu doar proprietarul de restaurant îl făcea să spumege. Mai degrabă felul în care bolnavii erau dezumanizați în ochii celorlalți, reduși la statutul de corpuri infectate împotriva cărora oamenii trebuiau să se protejeze. Erau politicienii care promovau ideea de carantină a seropozitivilor în lagăre și jurnaliștii care le sugerau oamenilor să își tatueze diagnosticul pe piele. Erau atacurile homofobe uriașe, „străinii înfuriați care făceau marșuri împotriva ridicării clinicilor specializate pentru pacienții seropozitivi în suburbiile lor“[27]. Erau guvernatorul Texasului spunând: „Dacă vreți să scăpăm de SIDA, împușcați ciudații“[28] și primarul New Yorkului mergând să se spele pe mâini după ce le împărțise copiilor bolnavi de SIDA fursecuri. Era cel mai bun prieten al tău murind, fiindcă nu exista un leac la orizont și, ca să își trezească sistemul imunitar la

viață, trebuia să facă injecții de rahat, destinate, de fapt, vindecării febrei tifoide, prescrise de un impostor din Long Island.

Peter era terifiat de eventualitatea morții, iar frica îl făcea furios în fața oricui și a orice. După diagnostic, David a mers să îl vadă aproape zilnic, vizitându-l la apartament sau în camera de spital, deasupra orașului. L-a însoțit în nesfârșitele, epuizantele căutări de tămăduitori și medici care promiteau leacuri-minune. I-a fost aproape când Peter s-a îmbolnăvit și a rămas alături de el la Cabrini Medical Center când a murit, pe 26 noiembrie 1987, la doar cincizeci și trei de ani, nouă luni după aflarea diagnosticului.

După ce a plecat toată lumea din cameră, David a închis ușa, a luat camera Super 8 și i-a filmat corpul firav care zăcea într-o cămașă pătată pe un pat de spital. După ce a terminat de curățat în stânga și în dreapta, și-a scos camera și a făcut douăzeci și trei de fotografii cu picioarele, fața și corpul lui Peter, „acea mână frumoasă cu o urmă de tifon la încheietură care acoperea o perfuzie, mână de culoarea marmurei“[29].

Peter a fost aici și acum nu mai era. Cum să explici trecerea sau monumentala schimbare? În camera brusc golită, el încerca să vorbească cu spiritele care dădeau târcoale, probabil înfricoșat, însă negăsind cuvinte sau gesturi potrivite ca să spună un ultim: „Cer măcar puțină milă.“

În săptămânile amețitoare care au urmat, a mers până la grădina zoologică din Bronx ca să filmeze delfinii albi în acvariile lor. Prima dată când a ajuns, cutia de sticlă fusese golită pentru curățat. Pretutindeni se citea o absență. S-a suit în mașină imediat și a plecat, întorcându-se mai târziu ca să obțină imaginile dorite: delfinii înotând și plutind în cercuri, lumina intrând în apă în fire și snopi.

Mai târziu a făcut un film pentru Hujar pe care nu l-a terminat niciodată, întrerupând filmarea cu delfini cu înregistrări cu Peter mort pe patul de spital. L-am urmărit pe un monitor în Fales Library și mi-au dat lacrimile. Camera se mișca încet, de parcă ar fi jelit peste ochii deschiși ai lui Peter, peste gură, mâinile și picioarele osoase și elegante, peste brățara de la spital care îi înconjura încheietura fină. Apoi au urmat păsări albe lângă un pod, o lună ascunsă în nori, ceva albicios mișcându-se cu repeziciune prin întuneric. Fragmentul se încheia cu reconstituirea unui vis: un bărbat la bustul gol fiind cărat pe brațe de un șir de bărbați la bustul gol. Corpul lui culcat pe spate alunecă ușor de la o mână sensibilă la o alta. Peter susținut de comunitatea lui,

condus printre tărâmuri. David a întrerupt scena cu o înregistrare a unui bagaj pe o bandă rulantă: mișcare din nou, de data aceasta dincolo de sfera umană.

Moartea lui Peter a fost una dintr-o matrice de mii de morți; o pierdere printre mii de altele. Lucrurile nu trebuie judecate separat. Nu erau în pericol indivizi, ci o întreagă comunitate, pradă unei apocalipse pe care nimeni din exterior nu o observa, în afară de momentele în care dădea vina pe cineva mort. Klaus Nomi, da, muzicianul și compozitorul Arthur Russell, artistul Keith Haring, actrița și scriitoarea Cookie Mueller, performerul Ethyl Eichelberger, artistul și scriitorul Joe Brainard, regizorul Jack Smith, fotograful Robert Mapplethorpe, artistul Félix González-Torres; ei și alți mii de oameni, toți plecați înainte de vreme. „Începutul sfârșitului lumii“[30], așa i-a spus Sarah Schulman pe prima pagină a romanului ei despre SIDA din 1990, *People in Trouble*. Nu e de mirare că David descria că furia îl cuprinde așa cum sângele fierbe în interiorul ouălor clocite sau că are fantezii să crească la dimensiuni uriașe și să se răzbune pe cei care se puteau lipsi de viața lui și a celor pe care îi iubea.

La câteva săptămâni după moartea lui Peter, partenerul lui David, Tom Rauffenbart, a aflat că avea SIDA, iar în primăvara lui 1988, David a fost și el diagnosticat. Prima lui reacție a fost de însingurare totală. Dragostea, a scris în acea zi, dragostea nu era de ajuns să te lege, să „unească trupul cuiva de societate, trib, iubit, siguranță. Ești singur-singurel, în cea mai agresivă stare“[31]. Apucase să se mute în apartamentul lui Hujar de pe Second Avenue și dormea în patul lui.

În timpul epidemiei de SIDA, el a continuat să picteze imagini cu creaturi lipite una de alta prin tuburi, corzi sau rădăcini, un fetus de un soldat, o inimă de un ceas. Prietenii lui erau bolnavi și mureau; suferea enorm și stătea tot timpul față în față cu propria moarte. Picta iar și iar cu pensulele lui corzile care țineau creaturile ancorate una de cealaltă. Legătură, atașament, dragoste: toate posibilitățile puse în pericol. Mai târziu, și-a exprimat dorința în cuvinte: „Dacă aș putea să lipesc vasele noastre de sânge ca să devenim unul, aș face-o. Dacă aș putea să lipesc vasele noastre de sânge ca să te ancorez de pământ chiar acum, aș face-o. Dacă ți-aș putea deschide trupul ca să mă strecor sub pielea ta, să privesc prin ochii tăi și să am buzele lipite pentru totdeauna de-ale tale, aș face-o.“[32]

Deși prima reacție a lui David a fost solitudinea, a ales să lupte cu acel sentiment prin a-și strânge forțele, a face alianțe și a lupta pentru o schimbare. A rupt tăcerea și izolarea de care suferise o viață întreagă, și nu a rămas de unul singur, ci alături de ceilalți. În anii bolii, s-a implicat în lupta pentru rezistență, făcând parte dintr-o comunitate care combina arta și activismul într-o forță incredibil de folositoare. Nu prea puteai să te inspiri din criza provocată de SIDA în afară de felul în care era combătută – nu de oameni care se uneau în cupluri și familii, ci printr-o acțiune directă a comunității.

Ripostează: ideea începuse să fie din ce în ce mai prezentă în oraș în acel an. *Acționează! Ripostează! Învinge SIDA!* a fost unul dintre sloganurile grupului de acțiune ACT UP, adică AIDS Coalition to Unleash Power, care fusese întemeiat în New York în primăvara anului 1987, la câteva săptămâni după diagnosticarea lui Hujar. Sau *Nu o să mai tac niciodată*, pe care îmi amintesc că l-am strigat și eu pe London Bridge în timpul paradelor gay din copilărie, sau poate doi-trei ani mai târziu.

David a început să meargă la întâlnirile ACT UP în 1988, la scurt timp după ce fusese diagnosticat. Când a devenit foarte cunoscut, grupul avea mii de membri și filiale pe tot globul. Una dintre marile lui puteri era diversitatea. Nu trebuie să îți petreci mult timp citind interviurile din ACT UP Oral History Project ca să îți dai seama cât de elaborat era atât în termeni de agendă, cât și de componență. Proiectul avea o formă eterogenă, punând la un loc gen, rasă, clasă, sexualitate și organizându-le nu ierarhic, ci prin consens. Mulți dintre membri erau artiști, printre care și Keith Haring, Todd Haynes, Zoe Leonard și Gregg Bordowitz.

Prin anii ’80–’90, acest grup de la marginea societății a reușit să convingă țara să își modifice comportamentul față de ei: o mărturie despre cât de puternică este acțiunea colectivă ca forță de înfrângere a izolării și stigmatizării. Printre multele sale reușite, ACT UP a convins Food and Drug Administration, F.D.A., să schimbe procesul de omologare a noilor medicamente și să modifice protocoalele studiilor clinice, astfel încât să devină accesibile și pentru dependenți și femei (care nu puteau altfel să aibă acces la tratamentele experimentale, vitale într-o eră în care singurul acceptat era ZDV, niște pastile atât de toxice, încât foarte puțini reușeau să le tolereze). Tot ACT UP s-a folosit de proteste ca să forțeze companiile farmaceutice să scadă prețul ZDV-ului, care inițial fusese cel mai scump medicament apărut vreodată. Au organizat chiar și proteste în care simulau moartea a mii de oameni,

întinzându-se pe jos în timpul unei slujbe de la St Patrick's Cathedral ca să atragă atenția asupra faptului că Biserica Catolică se opunea introducerii educației sexuale în școlile de stat din New York. Au mai militat și la Center for Disease Control să schimbe definiția SIDA, astfel încât și femeile să aibă acces la beneficiile asigurării sociale.

David a participat la multe dintre aceste proteste, inclusiv la demonstrația din octombrie 1988 de la F.D.A., unde el și colegii s-au prefăcut morți, ținând în mâini pietre de mormânt făcute din polistiren, care au devenit în curând nelipsite de la acțiunile lor. În *United in Anger*, un documentar despre ACT UP făcut de doi dintre membrii supraviețuitori, Sarah Schulman și regizorul Jim Hubbard, îl vedem pe el stând în mulțime și îl identificăm după înălțime și jacheta pe care o purta, pe spatele căreia, într-un triunghi roz, stătea scris mesajul *DACĂ MOR DE SIDA, NU MĂ ÎNGROPA, ARUNCĂ-MI CORPUL PE SCĂRILE F.D.A.*

Până și hainele lor spuneau ceva. În acei ani, David s-a folosit de limbaj și imagini, de tot ce avea la dispoziție, ca să lase mărturii despre situația lor – fotografie, scris, pictură și performance. În aprilie 1989, a apărut în *Silence = Death*, un documentar despre activism în New York în primii ani ai izbucnirii epidemiei, făcut de regizoarea germană Rosa von Praunheim. El apare de mai multe ori; un om înalt, iute, cu ochelari, care poartă un tricou alb pe care scrie *SEX MAI SIGUR*. Stă în apartamentul lui, vorbind cu voce gravă și agitată despre cum e trăiești într-o lume homofobă și cu politicieni ipocriți, să îți vezi prietenii murind și să știi că propriul corp este infectat de un virus care te va ucide.

Impresionantă la acest film nu e doar intensitatea furiei sale, ci adâncimea analizei făcute. Într-o vreme în care oamenii cu SIDA erau portretizați ca neajutorați și izolați, murind în zadar sau singuri, el refuză identitatea de victimă. În schimb, începe să explice în fraze rapide și lucide despre cum virusul dezvăluie un alt tip de boală, care macină pe dinăuntru chiar sistemul american.

Arta lui David a fost întotdeauna politică. Chiar și înainte de SIDA, fusese preocupat de sexualitate și diferență: cum e să trăiești într-o lume care te disprețuiește, să fii în fiecare zi subiectul urii și discreditării, într-un mecanism pornit nu doar de indivizi, ci exact de structurile societății care ar fi trebuit să te protejeze. SIDA doar îi întărise suspiciunile. Așa cum a spus-o și în film, și în *Close to the Knives*: „Sunt furios pentru că, atunci când mi s-a spus că luasem

virusul, nu a durat mult să mă prind că acum trebuia să mă confrunt și cu o societate bolnavă.“[33]

Una dintre cele mai puternice opere de sorginte politică pe care le-a făcut este „One Day This Kid“, apărută în 1990. Îl înfățișează pe David la opt ani într-o copie după singura fotografie din copilărie pe care o avea. Rânjește ca un american get-beget, lăsând să i se vadă dinții mari, e îmbrăcat într-o cămașă cu pătrățele și are urechile clăpăuge. De o parte și de cealaltă a capului sunt două coloane de text. Așa începe unul dintre ele: „Într-o zi, politicienii o să dea legi împotriva acestui copil.“

> Într-o zi, familiile le vor spune lucruri neadevărate copiilor și fiecare va da mai departe informația de-a lungul generațiilor, iar acea informație îi va face existența de nesuportat acestui copil. […] Acest copil se va confrunta cu șocurile electrice, tratamentele și terapiile bazate pe metoda condiționării în laboratoare. El își va pierde casa, drepturile, locurile de muncă și toate libertățile imaginabile. Toate astea se vor întâmpla într-un an sau doi, când va descoperi că își dorește să se așeze dezbrăcat peste corpul dezbrăcat al altui băiat.[34]

Era povestea lui, însă era și povestea comunității lui, a straturilor Americii și ale lumii înseși. Puterea acestui manifest vine din faptul că sfărâmă acumulările stigmatului, amalgamul otrăvitor în care a fost transformat sexul de către civilizație. Se întoarce la începuturi, la primii fiori ai dorinței adolescentine, la ce mă refer eu când spun inocență sau puritate, dacă aceste cuvinte nu ar fi fost cu totul acaparate de conservatori. Izolarea, violența, frica și durerea erau consecințele apărute din dorința de a intra în contact prin intermediul corpului. Corpul, corpul gol, îngreunat și miraculos, devenit mult prea devreme mâncare pentru muște. Fiind catolic, David și-a îndreptat toată credința izbăvirii spre momentul prezent. Așa cum chiar el o spunea cândva, *miroase florile cât timp mai poți*.

*

Inocența, ce glumă bună. În 1989, David a fost prins în una dintre cele mai înverșunate dezbateri publice din războiul cultural. Câteva colaje de-ale lui care conțineau fotografii în miniatură cu activități sexuale au fost folosite de American Family Association, o grupare fundamentalist creștină de dreapta care încerca să discrediteze finanțările oferite de National Endowment of the Arts. David a dat în judecată A.F.A. pentru că îi folosiseră imaginile scoase din context, câștigând un caz de referință despre cum poate fi folosită și reprodusă opera unui artist.

În declarația de la proces, pe care am citit-o la Fales, vorbea foarte elocvent despre picturi, explicând contextul și însemnătatea fiecărei părți. În plus, s-a referit la folosirea imaginilor explicite în opera lui spunând juriului:

> Folosesc imagini sexuale ca să mă raportez la experiențele mele. Cred că sexualitatea și corpul uman nu ar trebui să fie subiecte tabu în secolul al XX-lea. Folosesc imagini sexuale ca să portretizez diversitatea oamenilor, orientările lor. Unul dintre motivele principale pentru care nu mă simt confortabil la ideea că tabuizăm corpul uman este că, dacă nu am fi făcut un așa mare tabu din acest subiect în acest moment al istoriei, poate aș fi ajuns la informații de la Health Department și de la reprezentanții aleși care m-ar fi ferit de virus.[35]

După proces, după ciocnirea stresantă și obositoare de cenzură, a scos o carte despre sex. *Memories That Smell Like Gasoline* îmbină fragmente de memorii cu desene în acuarelă și crochiuri de oameni în cinematografe porno. El voia să celebreze vechea sălbăticie înainte să dispară cu totul, deși era convins de ideea nevoii de sex protejat.

De fapt, imprudența oamenilor din cinema îl îngrozea uneori. Într-un eseu vorbea despre cum a mers la cinema imediat după ce își vizitase un prieten în spital și cum a rămas șocat de cât de riscant era comportamentul afișat acolo. Avea fantezii apoi despre cum ar fi fost să îl filmeze pe prietenul lui, cu fața acoperită de răni și ochii abia orbiți, să conecteze un proiector la o mașină de baterie cu niște cabluri de cupru, și să proiecteze filmul în încăperea întunecată, deasupra capetelor celor prezenți. „Nu voiam să le stric seara, ci doar să le prelungesc puțin viețile“[36], a mai scris. Negarea era tot timpul ținta lui David, chiar dacă asta însemna apropierea de preoții de dreapta care nu suportau discuțiile despre sex sau de hedoniștii care nu voiau să recunoască posibilitatea morții.

Memories era plină de propriile experiențe sexuale, printre ele și povestea despre cum fusese violat în copilărie. Amintirea acelei terifiante după-amiezi îi revenise în minte când se întâmplase să treacă pe lângă abuzatorul lui în sala de cinema. La zeci de ani după întâmplare, încă îi putea recunoaște fața pe loc, pielea cumva gri, ca o suprafață pe jumătate născocită, pe jumătate moartă. Totul se întâmplase când făcea autostopul la întoarcerea de la scăldatul într-un lac din New Jersey, când hainele nu i se uscaseră încă. Bărbatul îl legase și violase în spatele unei dubițe roșii, după ce îi băgase un pumn de nisip și noroi în gură și îl bătuse de mai multe ori. Credea că avea să moară. Și-a imaginat pentru o clipă corpul îmbibat în gaz și ars ca o bucată de carne, urmând să fie găsit de turiști aruncat într-un șanț. Când l-a văzut din nou, a fost atât de

copleșit, încât a simțit că își pierduse tot sângele, de parcă fusese micșorat la dimensiunile unui băiat și nu își mai găsea capacitatea să vorbească.

Și totuși, în ciuda faptului că ținuse zeci de experiențe de acest fel în sine, putea să se bucure de sex, actul de a te deschide din voia ta către un alt corp, un alt psihic. S-a simțit amețit mai tot anul în care a lucrat la *Memories*, stând la măsuța lui aglomerată din bucătărie, fumând încontinuu și gândindu-se din nou la toate acele acte anonime. Dar nu sexul îi provocase boala. Era calea de transmitere, da, dar așa cum obișnuia să spună, virusul nu avea un cod moral, spre deosebire de cei de la conducere, care puneau piedici educației și finanțărilor și care îi permiteau bolii să facă ravagii.

Când a început să se simtă mai rău, pe măsură ce puterile îl părăseau, s-a detașat și de oameni. S-a baricadat în apartamentul lui Hujar, ascunzându-se de lume. Începuse să scrie din nou în jurnal, însemnându-și visele despre mașinării care nu funcționau, despre animale abandonate care aveau nevoie să fie salvate și îngrijite. Doi pui de pasăre uitați pe un trotuar din Times Square. O tarantulă pe care cineva o lăsa să cadă de la înălțime și care nu își dădea seama că urmează să moară. A visat că săruta un bărbat bolnav de Kaposi și că dădea peste un apartament doldora de cărți de științe ale naturii, cu paginile decorate cu imagini cu șerpi și broaște țestoase. Își dorea să îl fi știut pe bărbatul care locuia acolo, care îi împărtășea interesele, însă avea bani și familie. „Este iubit“[37], a scris în jurnal a doua zi, subliniind cuvintele.

Senzația copleșitoare din acea perioadă era singurătatea, aceeași pe care o simțise în momentul aflării diagnosticului, aceeași pe care o simțise în copilărie, abandonat într-o situație periculoasă sau alta. Nimeni nu putea mișca greutățile pe care le căra, nimeni nu îl putea ajuta să treacă peste sentimentele de nevoie și frică paralizantă. „David are o problemă“, a scris cu amar în jurnal. „Se simte oribil când este singur, dar nu suportă oamenii. Cum pula mea rezolvi asta?“[38]

În ultima lui lucrare publicată, eseul care încheie *Memories*, a scris despre cum se simțea invizibil, cum începuse să urască oamenii fiindcă nu îi vedeau situația dincolo de realitatea corpului său, care oricum arăta suficient de sănătos din exterior. Era pierdut, așa se gândea; încetase să existe. Cunoștea carapacea din exterior, însă în interior nu exista nimic – un străin pe care oamenii credeau că îl recunosc sau știu.

Urâse întotdeauna felul în care activiștii SIDA insistau asupra ideii de optimism, de refuz al ideii de moarte. Acum se descărca prin izolarea absolută de a fi bolnav în stare terminală. Împlinise treizeci și cinci de ani. Era un bărbat extrem de sociabil, un om apropiat de ceilalți, ale cărui scrisori, jurnale, liste de apeluri și robot telefonic confirmă cât de iubit era, cât de loial prietenilor și cât de legat de comunitate. Și totuși:

> Sunt ca un vas, un vas gol de sticlă. […] Niciun gest nu ajunge la mine. Am căzut aici dintr-o altă lume și nu știu să vă vorbesc limba. […] Mă simt ca o fereastră, poate una spartă. Sunt omul de sticlă. Sunt un om de sticlă care dispare în ploaie. Sunt printre voi, dând din mâinile și palmele mele invizibile. Îmi strig cuvintele invizibile. […] Dispar. Și nu suficient de repede.[39]

Invizibilitate și lipsă de cuvinte, gheață și sticlă: imagini clasice ale singurătății și îndepărtării. Mai târziu, aceste cuvinte extraordinare au apărut din nou pe ultimele pagini din *7 Miles A Second*, un roman grafic despre viața lui David, făcut în colaborare cu prietenii lui, artiștii James Romberger și Marguerite Van Cook.

Pe pagina cealaltă se vede apartamentul lui Hujar, din exterior, printr-o perspectivă hopperească. Este seară. Cerul, în culorile nefirești ale lui Van Cook, se transformă în albastru, o parte a clădirii parcă fiind cuprinsă de flăcări trandafirii și aurii. O cutie poștală, pagini de ziar zboară pe stradă. Ferestrele apartamentului strălucesc, însă nu se vede nimeni în spatele geamului. *NYC 1993*, scria în josul paginii, adică la cel puțin șase luni după moartea lui David acolo, pe 22 iulie 1992, alături de iubitul lui, familie și prieteni, fiind unul dintre cei o sută nouăzeci și patru de mii patru sute șaptezeci și șase de oameni uciși de SIDA în America acelui an.

*

Începusem să bântui prin arhivele Wojnarowicz de la NYU încă de când văzusem prima dată fotografia cu Rimbaud. În unele săptămâni, mergeam și zilnic să îi răsfoiesc jurnalele și să ascult înregistrări cu el. Tot ce făcea David era emoționant, dar acele înregistrări puneau în cuvinte sentimente atât de intense, încât te devasta să le auzi. Și totuși, ca atunci când ascultam cântecele lui Nomi, simțeam că îmi alină singurătatea, din simplul fapt că altcineva dădea voce durerii, lăsând loc sentimentelor dificile și umilitoare.

Multe înregistrări erau făcute în zori sau în toiul nopții. Puteai auzi des claxoane sau sirene și oameni vorbind pe stradă. Apoi apărea vocea gravă a lui David, care se străduia să se dezmeticească din somn. Vorbește despre arta lui,

despre sexualitate și uneori merge către fereastră, dă perdelele la o parte, și descrie ce vede. Un bărbat în apartamentul de peste drum care își piaptănă părul sub lumina unui bec. Un străin înalt și brunet stă în fața spălătoriei chinezești, îi întâlnește privirea și nu se uită în altă parte. Vorbește despre cum își va simți moartea, dacă va fi înfricoșătoare sau dureroasă. Speră că va fi ca o scufundare în apă caldă. Apoi, printre întreruperile înregistrării, începe să cânte note joase și tânguitoare, care se ridică și se prăbușesc peste zgomotele traficului de dimineață.

Într-o noapte, se trezește după un coșmar și se înregistrează vorbind despre asta. A visat un cal prins de șinele trenului, cu spatele rupt și soarta pecetluită. „Totul era foarte viu și m-a întristat să văd scena“[40], spune el. Descrie cum a încercat să îl elibereze și cum, în schimb, a fost lovit de un perete și jupuit de viu. „Nu am nici cea mai mică idee ce înseamnă asta pentru mine. Și mă tem îngrozitor și sunt foarte trist dintr-o anumită cauză. Oricare ar fi interpretarea visului, mi s-a părut foarte trist și șocant.“ Își ia la revedere și închide reportofonul.

Ceva viu, viu și frumos, surprins și lovit de mecanismele, rotițele și viteza societății. Când mă gândeam la SIDA, la oamenii care muriseră și la bolile prin care trecuseră; când mă gândeam la acei supraviețuitori care păstrau în suflet doliu, dorul de oameni, mă gândeam la visul lui David. Când plângeam ascultând înregistrările, ceva ce făceam frecvent, ștergându-mi pe furiș ochii de mânecă, nu o făceam doar din tristețe sau milă. Era din cauza furiei că acest om curajos, atrăgător, radical, dificil și enorm de talentat murise la treizeci și șapte de ani, din cauză că trăiam într-o lume în care moartea în masă fusese permisă și în care nimeni de la conducere nu oprise trenul ca să elibereze calul la timp.

Wojnarowicz spune clar cum este să fii nu doar în afara societății, ci profund ostil restricțiilor sale și intoleranței față de ființele diferite. „Lumea dinaintea creării“, așa cum începuse să o numească, existența dinaintea creării experiențelor obișnuite, care par inofensive, banale, cu pereții lor aproape invizibili până să te lovești de ei. Toată opera lui a fost un act de rezistență împotriva forțelor dominante, motivat de dorința de a intra în contact și a stăpâni un mod de a fi mai profund, mai sălbatic. Cea mai bună metodă de luptă pentru el a fost să facă publice adevărurile propriei vieți, să creeze o operă care să se opună invizibilității și tăcerii. Singurătatea care te cuprinde atunci

când existența îți este negată, când ești sărit la numărătoarea istoriei, care le aparține, până la urmă, celor normali și neafectați de stigmat.

În *Close to the Knives*, și-a spus foarte clar părerea despre ce credea că este o operă de artă, scriind:

> Când plasez un obiect sau o scriere care conține ceva invizibil în exteriorul meu – din cauza legislației sau a tabuurilor sociale –, mă simt mai puțin singur; îmi ține companie prin simplul fapt că există. E cam ca păpușa unui ventriloc – singura diferență este că opera poate vorbi de una singură sau acționa ca un *magnet* ca să îi atragă pe alții care au suportat tăcerea impusă.[41]

Aceste sentimente despre sfera publică și cea privată i-au influențat și felul în care își contempla moartea. Nu voia o înmormântare, ca prietenii lui să plângă sau să fie prea amorțiți s-o facă într-o cameră necunoscută. Nu voia ca moartea lui sau a altcuiva să fie abstractă, să treacă neobservată prin lume. La înmormântările la care tot participase în ultimii ani simțea uneori nevoia să o zbughească pe străzi țipând, ca să forțeze astfel fiecare trecător să vadă nimicirea care avea loc.

Voia să găsească o cale prin care fiecare pierdere să fie resimțită, să facă moartea să conteze. Eseul în care nota pentru prima dată aceste idei se încheie cu o fantezie în care, atunci când cineva murea de SIDA, corpul său era ridicat de prieteni și iubiți, pus în mașină și transportat până la Washington, unde era depus pe scările Casei Albe. O imagine despre asumarea răspunderii, despre dărâmarea diviziunii dintre suferința personală și responsabilitatea statului, o diviziune care permisese ca atât de multă suferință să treacă neobservată.

Prin urmare, a fost potrivit ca înmormântarea lui să fie prima slujbă politică a epidemiei de SIDA, prima dintr-un lung șir care au luat forma protestelor. La opt seara, miercuri, pe 29 iulie 1992, o mulțime de îndoliați s-au strâns în stradă, în fața apartamentului lui Hujar. Sute de oameni au mers în tăcere prin East Village, făcând traficul să se oprească. Au străbătut Avenue A, trecând peste asfaltul pe care David pictase cândva un cap imens de vacă pentru a-l amuza pe Hujar. Au mers de-a lungul East Houston și înapoi pe strada Bowery, în spatele unui banner mare și negru, care anunța cu litere mari și albe:

DAVID WOJNAROWICZ

1954–1992

A MURIT DE SIDA

DIN CAUZA

NEPĂSĂRII GUVERNULUI

Într-o parcare din fața Cooper Union se citea o parte din opera lui cu voce tare, iar altă parte era proiectată pe un zid, așa cum, cu ani în urmă, el își imprimase imaginile pe suprafețele orașului. Una dintre frazele rostite a fost: „Să transformi ceva *privat* în ceva *public* este o acțiune cu repercusiuni nemaipomenite asupra lumii dinaintea creării.“[42] Bannerul a fost apoi ars în stradă ca un rug funerar pentru cineva care se luptase toată viața pentru simplul drept de a fi văzut, de a coexista și de a-și trăi viața fără amenințările violenței și arestului, de a se bucura de dorințe în felul pe care și-l dorea.

Câteva luni mai târziu, pe 11 octombrie, ACT UP a organizat Ashes Action, un marș prin Washington ca o înmormântare politică de proporții uriașe. Era o perioadă zdrobitor de sumbră. Nu exista încă leac pentru SIDA și niciun tratament de încredere. Oamenii erau deja epuizați, îndoliați și disperați. Sute s-au întâlnit pe scările Capitolului la unu după-amiază, aducându-și cu ei cenușa celor pierduți. Apoi au mers până la Casa Albă a lui George Bush. Când au ajuns acolo, au desfăcut urnele și pungile de plastic, le-au strecurat prin gardul ca din zale și au umplut peluza de cenușă. Și cenușa lui David Wojnarowicz a fost acolo, împrăștiată de iubitul lui, Tom.

Cu mulți ani înainte, David obișnuia să cumpere semințe de iarbă dintr-un magazin de pe Canal Street. Colinda docurile împrăștiindu-le cu pumnul, ca un Johnny Appleseed încălțat cu tenișii, dorind să transforme gunoaiele în ceva frumos. Poza mea preferată cu el îl arată tolănit pe o pajiște pe care o plantase în una dintre clădirile abandonate în care fuseseră depozitate bagaje și din care plecau călători – iarbă risipită printre resturi, iarbă crescând din tencuiala sfărâmată și din bucățile de pământ. Artă anonimă, fără semnătură, artă despre transformare și alchimia lucrurilor care altfel ar fi rămas simple risipiri.

Mi-am amintit acea poză când am privit prima dată înregistrările de pe YouTube cu cenușa lui împrăștiată, cu norii gri-prăfoși și ultimele urme ale zecilor, poate chiar sutelor de oameni, o mică parte din sutele de mii, acum milioane, pierduți. Era printre cele mai sfâșietoare lucruri pe care le văzusem, un gest de disperare absolută. În același timp, reprezenta un act de o imensă putere simbolică. Unde este David acum? Ca Nomi, ca toți artiștii care au murit de SIDA, trăiește prin opera lui, prin oamenii care ajung la ea, așa cum spunea cu ani în urmă în conversația cu Nan Goldin din *Interview*: „Odată ce corpul ăsta dispare, mi-ar plăcea ca o parte din experiența mea să dăinuie.“[43]

Acum este și risipit de-a lungul peluzei Casei Albe, ceea ce înseamnă că stă în inima Americii, opunându-se excluderii până la capăt.
John MacGregor, *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, Delano Greenidge Editions, 2002, p.

Note:

1 *The Nomi Song*, Andrew Horn, 2004.
2 Steven Hager, *Art After Midnight: The East Village Scene*, St Martin's Press, 1986, p. 30.
3 *The Nomi Song*, regizat de Andrew Horn, 2004.
4 *Ibidem.*
5 What power art thou, who from below
Hast made me rise unwillingly and slow
From beds of everlasting snow?
See'st thou not how stiff, how stiff and wondrous old,
Far, far unfit to bear the bitter cold,
I can scarcely move or draw my breath?
Let me, let me freeze again to death.
6 Rupert Smith, *Attitude*, vol. 1, nr. 3, iulie 1994.
7 Rupert Smith, *Attitude*, vol. 1, nr. 3, iulie 1994.
8 *The Nomi Song.*
9 The Nomi Song.
10 Erving Goffman, *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Penguin, 1990, p. 11.
11*cIbidem*, p. 12.
12 Trimiterile la Margaret Heckler și la conferința de la Casa Albă sunt extrase din John Cohen, *Shots in the Dark: The Wayward Search for an AIDS Vaccine*, W.W. Norton, 2001, pp. 3–6.
13 Pat Buchanan, „AIDS and moral bankruptcy", *New York Post*, 2 decembrie 1987.
14 Bruce Benderson, *Sex and Isolation*, University of Wisconsin Press, 2007, p. 167.
15 Michael Daly, „Aids Anxiety", *New York Magazine*, 20 iunie 1983.
16 Susan Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, Penguin Modern Classics, 2002, p. 110. *Vezi* și ediția în limba română: *Boala ca metaforă. SIDA și metaforele sale*, traducere de Aurel Sasu, Dacia, Cluj-Napoca, p. 91.
17 Andy Warhol, *The Andy Warhol Diaries*, p. 506.
18 *Andy Warhol, The Andy Warhol Diaries, p. 429.*
19 *Andy Warhol, The Andy Warhol Diaries, p. 442.*
20 *The Andy Warhol Diaries*, p. 583.
21 *The Andy Warhol Diaries*, p. 692.
22 *The Andy Warhol Diaries*, p. 800.
23 *The Andy Warhol Diaries*, p. 760.
24 Sarah Schulman, *Gentrification of the Mind*, University of California Press, 2012, p. 38.
25 Stephen Koch, interviu cu autoarea, 9 septembrie 2014.
26 David Wojnarowicz, *Close to the Knives*, p. 106.
27 *Ibidem*, p. 104.
28 David Wojnarowicz, *7 Miles A Second*, Fantagraphics, 2013, p. 47.
29 David Wojnarowicz, *Close to the Knives*, pp. 102–103.
30 Sarah Schulman, *People in Trouble*, Sheba Feminist Press, 1990, p. 1.

31 David Wojnarowicz, manuscris fără titlu, Fales, seria 3A, cutia 5, dosarul 160.
32 David Wojnarowicz, *7 Miles A Second*, p. 61.
33 David Wojnarowicz, *Close to the Knives*, p. 114.
34 David Wojnarowicz, *Untitled (One day this kid)*, cu acordul Estate of David Wojnarowicz and P.P.O.W. Gallery, 1990.
35 David Wojnarowicz versus The American Family Association și reverendul Donald E. Wildmon, 25 iunie 1990, în Bruce Selcraig, „Reverend Wildmon's War on the Arts", *New York Times*, 2 decembrie 1990.
36 David Wojnarowicz, *Memories That Smell Like Gasoline*, Artspace Books, 1992, p. 48.
37 David Wojnarowicz, însemnare în jurnal nepublicat, Fales, seria 1, cutia 2, dosarul 35, 13 noiembrie 1987.
38 David Wojnarowicz, însemnare în jurnal nepublicat, Fales, seria 1, cutia 2, dosarul 30, „1991 or thereabouts".
39 David Wojnarowicz, *Memories That Smell Like Gasoline*, pp. 60– 61.
40 David Wojnarowicz, jurnal audio nepublicat, Fales, seria 8A, „1988 Journal, Nov/Dec".
41 *Ibidem*, p. 156.
42 David Wojnarowicz, *Close to the Knives*, p. 121.
43 David Wojnarowicz, *Brush Fires in the Social Landscape*, Aperture, 2015, p. 160.

Capitolul 7
Entități imaginare

„Să transformi ceva *privat* în ceva *public* este o acțiune cu repercusiuni nemaipomenite asupra lumii dinaintea creării“[1], a spus Wojnarowicz, dar nu a funcționat așa cum își imaginase, absolut deloc.

Când a venit primăvara, contractul meu de închiriere din East Village s-a încheiat, așa că m-am mutat temporar pe colțul West 43rd Street și Eighth Avenue, la etajul zece a ceea ce fusese cândva Times Square Hotel. Dacă priveam spre Sud, vedeam ferestrele oglindite ale hotelului Westin. Sala de sport era la nivelul ochilor, așa că la ore ciudate din zi și din noapte, prindeam câte un personaj care făcea agitat cercuri pe o bicicletă de exerciții. Cealaltă fereastră dădea spre o serie de magazine foto, bodegi, saloane erotice și cluburi de striptease, adică *PLAYPEN* și *LACE*, un șir de bărbați cu rucsacuri și șepci de baseball trecându-le pragul.

Nu se întunecă niciodată în Times Square. Era un paradis al luminilor artificiale, în care tehnologiile mai vechi, extravagențele neon în formă de pahare de whisky și dansatoare, erau ușor date uitării de neobosita perfecțiune a diodelor emițătoare de lumină și a cristalelor lichide. Uneori mă trezeam pe la două sau trei dimineața și urmăream valurile neon care îmi străbăteau camera. În aceste nedorite firide din noapte, mă ridicam din pat și smuceam perdeaua inutilă, dând-o la o parte. Afară se vedea permanent un ecran uriaș pe care rulau la nesfârșit șase sau șapte reclame. În una se auzeau împușcături și în alta exista un impuls de lumină albastră care fila ca un metronom.

Găsisem noul apartament așa cum făceam întotdeauna, punând o reclamă pe Facebook. Îi aparținea unei cunoștințe a altei cunoștințe, o femeie pe care nu o întâlnisem niciodată. În e-mail îmi spusese că era o cameră foarte mică, cu o baie și o chicinetă, avertizându-mă și în privința traficului și a reclamelor neon. Dar nu îmi spusese că întreaga clădire era un refugiu, o proprietate de referință administrată de organizația de caritate Common Ground, care le închiria garsoniere ieftine muncitorilor, pe lângă faptul că găzduia o comunitate mai mult sau mai puțin permanentă de oameni fără adăpost, în special pe cei bolnavi de SIDA și cu probleme mintale. Asta mi-a explicat unul dintre

paznicii de la intrare, care mi-a dat un card alb cu care să intru și să ies din clădire și care m-a condus spre cameră ca să îmi arate cum funcționau încuietorile. Abia începuse să lucreze acolo, și în lift mi-a povestit cine locuia în clădire, spunându-mi lucruri pe care era posibil să le văd uneori și *de care dacă noi nu suntem îngrijorați, nici tu nu trebuie să fii*.

Holurile erau zugrăvite cu un verde ca de spital, cu reflexii roșii și albe proiectate de luminile din tavan și indicatoarele de *IEȘIRE*. Camera mea era suficient de mare ca să adăpostească o canapea, un birou, un cuptor cu microunde, o chiuvetă și un frigider mic. Existau mărgele de Mardi Gras atârnând în baie, iar pereții erau căptușiți cu jucării pufoase și cărți. Sunetul televizoarelor și casetofoanelor pătrundea prin pereți, iar afară treceau mulțimi de oameni care tocmai urcau în grabă de la gura de metrou Port Authority.

Era epicentrul secolului al XXI-lea și trăiam în deplină concordanță cu timpurile. În fiecare zi mă trezeam și, nici bine nu făceam ochi, că trăgeam laptopul în pat și dădeam fără probleme de Twitter. Era primul lucru pe care îl vedeam când mă trezeam și ultimul la care mă uitam înainte de culcare, scrolling printre informații despre străini, instituții, prieteni, comunitatea asta efemeră în care aveam o prezență imaterială și inconstantă. Scormoneam prin poliloghia domestică și civică: soluții pentru ochelari, coperte, știri cu morți, imagini de la proteste, expoziții de artă, glume despre Derrida, refugiați în pădurile din Macedonia, hashtag rușine, hashtag lene, încălzire globală, o eșarfă pierdută, glume despre Daleks. Un flux de informație, sentimente și opinii, care în unele zile, în multe zile, primeau mai multă atenție decât alte lucruri din viața mea.

Iar Twitter reprezenta doar intrarea, portalul către nesfârșitul oraș internaut. Treceau zile întregi cu clickuri, atenția fiindu-mi distrasă iar și iar de buzunărașe și cufere cu informații; un martor absent și înfocat al lumii, o Doamnă din Shalott îndreptată cu spatele spre fereastră, privind umbrele realității cum apar în sticla albastră a oglinzii sale magice. Obișnuiam să citesc așa pe vremea hârtiei, în secolul trecut, să mă îngrop în cărți, dar acum mă holbam la ecran ca la iubirea mea argintie în care îmi investisem toată energia.

Mă simțeam ca un spion care se ocupa de supraveghere încontinuu. De parcă eram din nou adolescentă și plonjam în bazine cu obsesii, mă ridicam, escaladam valurile și fluxurile schimbătoare. Citeam despre colecționat, tortură, crime sau inegalitățile statului; citeam conversații de grup scrise greșit despre ce s-a întâmplat cu Samantha Mathis după moartea lui River Phoenix,

scuze, nu vreau să insinuez nimic, dar ești sigură că ai VĂZUT interviul? Plonjatul, abaterile, căderea în transa linkurilor pe cale de dispariție, clickurile care mă duceau din ce în ce mai mult spre trecut, ca apoi să mă împiedic de ororile prezentului. Courtney Love și Kurt Cobain se căsătoreau pe o plajă, corpul însângerat al unui copil pe nisip: imagini care generau emoții și acopereau lipsa de sens, dorințele și groaza.

Ce voiam? Ce căutam? Ce făceam acolo oră de oră? Lucruri în contradictoriu. Voiam să știu ce se întâmplă în jur. Voiam să fiu stimulată. Voiam să intru în contact și să îmi păstrez intimitatea, spațiul privat. Voiam să dau click, și click, și click, până îmi explodau sinapsele, până eram inundată de excesele făcute. Voiam să mă hipnotizez singură cu date, cu pixeli colorați, să devin goală, să depășesc orice idee neliniștitoare despre cine eram cu adevărat, să îmi anihilez sentimentele. În același timp, îmi doream să mă trezesc, să fiu implicată politic și social. Și, din nou, voiam să-mi fac simțită prezența, să îmi prezint interesele și obiecțiile, să anunț lumea că încă existam acolo, gândind cu degetele, chiar dacă aproape pierdusem arta de a vorbi. Voiam să privesc și să fiu văzută și, cumva, era mai ușor să le faci pe amândouă prin intermediul ecranului care media situația.

E ușor să vezi cum rețeaua îi atrage pe unii în pragul singurătății cronice cu garanția ei de a crea relații, cu frumoasele ei promisiuni șirete de anonimitate și control. Îți poți căuta companie fără pericolul de a fi dezvăluit sau expus, de a ți se descoperi dorințele, de a fi văzut într-o stare de nevoie sau lipsă. Poți căuta sau te poți ascunde; poți să pândești sau să te arăți într-o lumină îngrijită și îmbunătățită.

În multe feluri, internetul m-a făcut să mă simt în siguranță. Îmi plăceau legăturile pe care mi le oferea: acumularea treptată de aprecieri, secțiunile favorite pe Twitter, like-urile de pe Facebook, micile dispozitive create și codate ca să mențină atenția și să le dea încredere utilizatorilor. Eram suficient de dornică să fiu fraiera, să răspândesc informații, să las urme electronice cu interesele și credințele mele, ca marile corporații ale viitorului să le prelucreze și transforme în ce monedă de schimb folosesc ele. De fapt, uneori părea că schimbul funcționează în favoarea mea, mai ales pe Twitter, cu șmecheria care facilita conversațiile dintre străini cu aceleași interese și credințe.

În primii doi ani în care am stat acolo, m-am simțit ca într-o comunitate, un loc simpatic; o ancoră de salvare, de fapt, având în vedere cât de ruptă de realitate eram. În alte momente totuși, părea o nebunie, un troc în care tu

dădeai timp și nu primeai nimic tangibil în loc. O steluță galbenă, boabe de fasole magică, un simulacru de intimitate pentru care îmi ofeream toate componentele identitare, fiecare element în afară de carcasa fizică în care se presupune că locuiam. Și mi-au trebuit doar câteva legături și like-uri în minus ca singurătatea să apară din nou, ca eu să fiu copleșită de tristețea că nu reușisem să creez o legătură.

Singurătatea impulsionată de excluderea virtuală este la fel de dureroasă ca aceea survenită din întâmplări reale – un acces dureros de emoție pe care aproape fiecare om de pe internet l-a simțit măcar o dată. De fapt, unul dintre instrumentele folosite de psihologi ca să testeze efectele ostracizării și respingerii sociale este un joc virtual denumit Cyberball, în care participanții joacă prinselea cu doi jucători generați de computer, programați să arunce mingea normal la primele runde, apoi să paseze exclusiv între ei – o experiență identică cu a avea o conversație în care @sinele, avatarul tău, este îndepărtat brusc.

Dar ce îmi păsa mie, dacă puteam să părăsesc o conversație și să fiu sprijinită în schimb de ademenitorul act al privirii? Computerul facilita existența unei priviri care nu prezenta riscuri, era fluidă, fiindcă nimic din câte priveam eu nu își dădea seama de prezența mea, de privirea mea fluctuantă, deși lăsasem firimituri în urmă ca să fiu găsită. Plimbându-mă pe bulevardele cool ale internetului și oprindu-mă să arunc o privire la expozițiile pe care le făceau oamenii din interesele, viețile și corpurile lor, simțeam că devin un fel de verișoară a lui Baudelaire, care în poemul în proză „Mulțimile“[2] scrie un manifest despre *flâneur*, plimbărețul dezinteresat, apolitic al orașului, enunțând visător:

> Poetul se bucură de acest incomparabil privilegiu: poate să fie, după bunul său plac, și el și altul. Ca acele suflete rătăcitoare care își caută un corp, el intră când vrea în personajul fiecăruia. Doar pentru el totul este vacant…

Mă plimbam tot timpul, dar nu mă mai plimbasem într-un oraș în felul acela. Ideea mi se părea oribilă, de fapt, era o repulsie de filfizon de a se apropia de realitatea altor oameni. Însă pe internet era greu să îți amintești că în spatele avatarurilor existau niște oameni în carne și oase. Alții obișnuiau să devină abstracți, aproape ireali, identitățile lor începțoșându-se și deformându-se.

Sau poate mă transformam în Edward Hopper. Exact ca el, am descoperit că deveneam un voyeur, o ciudată care cunoștea ferestrele deschise și care era ahtiată să găsească priveliști interesante. Tot ca el, îmi îndreptam atenția spre

erotism. Hoinăream printre anunțurile personale de pe Craigslist exact cum hoinăream prin magazinele cu mâncare de pe Eighth Avenue, privind în gol spre polițele luminate cu sushi, iaurt, înghețată, Blue Moon și bere Brooklyn, întrebându-mă ce îmi doream, ce avea să mă satisfacă sau să mă liniștească și mâncând din priviri.

Niciunul dintre cunoscuții mei nu recunoștea că îi place Craigslist, însă pe mine mă înveselea mereu. Afișarea nerușinată a nevoii, lista lungă și specificitatea lucrurilor pe care le voiau oamenii erau un proces mult mai liniștitor și mai democratic decât profilurile foarte aranjate și pretențioase care apăreau pe site-urile mai sigure de dating. Dacă internetul era orașul, atunci Craigslist era exact Times Square, un site de întâlnire între clase și rase, adus temporar la același nivel de dorințele sexuale. Acolo se întâlneau și diferite entități, având în vedere cât de greu era uneori să distingi între om și robot. *Amândoi putem beneficia de ce ne dorim din chestia asta. Vreau doar o fată asiatică bronzată! Îmi place mănânc. Băuturi și conversații cu un absolvent de Harvard. VREAU SĂ-MI BAG PENIS ÎN TN pe termen lung 420 prințesă dulce Chelsea Midtown Midtown West îmbrățișare pisicuță linsă supusă DOTATĂ jucători tone de bagaje plantat flori în curtea din față scrie REAL în subiectul răspunsului tău*. Întinsă pe canapeaua din apartamentul meu, mi-am petrecut ore întregi dând scroll printre anunțuri, lăsându-mă încurajată de cât de mulți oameni o luau razna cu dorințe de orice mărime și greutate posibile.

Dar observatul nu mergea într-o singură direcție. Computerul era fascinant și pentru că permitea să fiu văzută prin ecran, să fiu inspectată și validată virtual, păstrând un anumit grad de control și stând departe de posibilitatea respingerii fizice. A doua parte era o iluzie, desigur. De două ori am pus anunțuri pe Craigslist. Primul, scris pe vremea în care stăteam în Brooklyn Heights, era foarte specific și atrăgea în cea mai mare parte bărbați agresivi sau care deveneau în timp agresivi. *Pizdă proastă arzi panaramă roagă-te să fii violată* mi-a scris cineva un e-mail pe care l-am simțit ca pe un pumn în piept; o explozie minoră de ostilitate într-un război mai mare stârnit pe internet împotriva femeilor. Nu i-am răspuns. M-am deconectat de la e-mail, și el purtând un nume fals, și nu m-am întors niciodată. M-am retras nu din cauza atenției deosebite pe care o acordam respingerii sociale, ci din contra – pentru că ecranul le permitea oamenilor să facă amenințări și să folosească un limbaj pe care mulți dintre ei, bănuiesc, nu l-ar fi îngăduit în viața reală.

Cam așa stă treaba cu ecranele: niciodată nu poți fi sigur de transparența lor. Dezinhibarea afișată cu aruncămailuldupăfolosire@gmail.com era partea întunecată a aceleiași libertăți pe care o simțeam de multe ori în plimbările mele nocturne, în bântuirile mele lipsite de conflicte. Era libertatea care provenea din felul în care ecranele facilitează proiecțiile și încurajează manifestările individuale, în același timp dezumanizându-i pe cine știe câți alții ascunși în spatele avatarurilor lor mai mult sau mai puțin realiste. Ce rămâne greu de știut este dacă tot ce vedem este exagerat sau distorsionat sau dacă anonimitatea și discursurile fără consecințe (care par să nu aibă consecințe) le permit oamenilor să își scoată la lumină adevăratele sentimente.

Al doilea anunț a fost scris atât de vag, încât suna absurd. Patru sute șaptezeci și nouă de răspunsuri. *Am crescut la fermă, ai nevoie de un bărbat puternic și negru în viața ta, tuns periuță, hai să vorbim puțin, te rog te rog fără joculețe.* Mesajele astea erau însoțite sau înlocuite cu totul de poze cu bărbați la umbra copacilor, bărbați în oglindă, uneori cu tot corpul, alteori pe părți. Erau decupate porțiuni la bustul gol sau cu penisuri erecte, unul dintre ele fiind însoțit și de poza derutantă a purtătorului stând pe pat cu o pătură cu dungi pe după umeri care arăta ca o pelerină de supererou.

Unele e-mailuri mă făceau să tresar de scârbă, însă majoritatea erau simpatice cu sugestiile lor despre singurătate și excitare, cu speranța unei posibile legături. Unora dintre ei le-am răspuns, ba chiar am mers destul de agitată la câteva întâlniri, dar niciuna nu a dus nicăieri. Deși nu mai eram dezamăgită de iubire, ceva din mine – o structură a încrederii sau stimei de sine – se prăbușise. Nu m-am întâlnit cu nimeni și a doua oară. În schimb, am stat în casă și mi-am continuat patrulatul în căutarea unei apropieri mai ușoare, care să mă expună mai puțin.

Uneori, când făceam zigzag printre pagini, îmi vedeam expresia în oglindă, palidă, absentă și strălucitoare. Pe dinăuntru puteam fi fascinată, agitată sau extrem de furioasă, dar din exterior arătam pe jumătate moartă, ca un trup singuratic prins de vrăjile unei mașinării. Câțiva ani mai târziu, uitându-mă la filmul *Her* al lui Spike Jonze, am văzut copia fidelă a acelei fețe întruchipate de Joaquin Phoenix ca Theodore Twombly. Era un bărbat atât de neîncrezător și dezamăgit de intimitatea reală, încât se îndrăgostește de sistemul de operare, ca un *reboot* al lui Warhol care se căsătorise cu reportofonul. Nu am recunoscut neapărat bucuria lui incredibilă din scenele în care se învârte în cercuri cu telefonul în mână. E o scenă de la începutul filmului în care se întoarce de la

serviciu, stă pe întuneric și începe să joace un joc video, mișcându-și maniacal degetele ca să mute un avatar în sus pe o pantă, cu fața ridicol de concentrată și corpul șleampăt micșorat de ecranul uriaș. Arăta lipsit de speranță, demn de milă, absolut desprins de realitate și l-am recunoscut imediat ca pe geamănul meu – un *icon* al izolării și dependenței de date specifice secolului al XXI-lea.

Nu mai părea absurd că ar putea cineva să aibă o relație de iubire cu un sistem de operare. Cultura digitală trecea printr-un moment de accelerare, mișcându-se atât de repede, încât era greu să ții pasul. Într-un moment ceva era SF, vizibil ridicol; în altul era un ritual obișnuit, care făcea parte din viața de zi cu zi. În primul an în care am stat în New York, am citit cartea *A Visit from the Goon Squad*, de Jennifer Egan. O parte din ea era plasată în viitorul apropiat și înfățișa o întâlnire de afaceri între o femeie tânără și un bărbat vârstnic. După ce vorbesc o vreme, ea începe să se agite din cauza cerințelor vorbirii și îl întreabă pe tip dacă poate să îi trimită mesaje în schimb, chiar dacă stau unul lângă celălalt. Pe măsură ce informația circulă silențios între telefoanele lor, ea începe să se simtă „aproape adormită datorită ușurării“[3], descriind comunicarea lor ca *puritate*. Citind asta, îmi aduc aminte clar că mi se părea șocant, îngrozitor, extrem de puțin probabil. În câteva luni, a început în schimb să mi se pară pur și simplu plauzibil, puțin stângaci, dar totalmente justificat, aproape ca un impuls. Acum doar asta mai facem: trimitem mesaje, chiar dacă suntem în compania cuiva, e-mailuri colegilor care stau lângă biroul nostru, evităm întâlniri și ne scriem DM-uri.

Alinarea spațiului virtual, cea oferită de conexiune, de a avea controlul. Oriunde mergeam în New York, în metrou, cafenele, pe stradă, oamenii erau blocați în propriile rețele. Miracolul oferit de laptopuri și smartphone-uri este că separă legătura de fizic, permițându-le oamenilor să rămână închiși într-o bulă doar a lor, deși sunt în public, și să interacționeze cu alții, deși rămân singuri. Doar oamenii fără adăpost și cei expropriați păreau scutiți, deși aici nu îi punem la socoteală pe copiii străzii care își petrec zilele distrându-se în magazinul Apple de pe Broadway și postând pe Facebook, chiar dacă – și mai ales dacă – nu au un loc în care să își petreacă noaptea.

Toată lumea o știe. Toată lumea știe cum arată. Nici măcar nu mai țin socoteala articolelor pe care le-am citit despre cât ne alienează faptul că stăm lipiți de dispozitivele noastre și că suntem suspicioși în privința legăturilor reale. Ne îndreptăm spre o criză a intimității, pe măsură ce capacitatea de a

socializa se estompează și atrofiază. Dar asta înseamnă să privim prin capătul greșit al telescopului. Nu suntem alienați doar pentru că le-am încredințat atât de multe elemente din viețile noastre sociale și emoționale mașinăriilor. Este, fără îndoială, un ciclu vicios, dar ce ne motivează să inventăm și să cumpărăm chestiile astea este dificultatea inițierii contactului, teama, uneori chiar periculozitatea. În ciuda unei reclame răspândite la metrou care spune că *Partea bună la a avea un smartphone este că nu mai trebuie să suni pe nimeni*, farmecul nociv al gadgeturilor este nu că îl va feri pe utilizator de nevoia de oameni, ci că îi va oferi apropiere – în plus, apropiere fără riscuri, în care comunicatorul nu poate fi respins, prost înțeles, copleșit sau pistonat să dea din atenția sau timpul lui mai mult decât își dorește.

Potrivit psihologei Sherry Turkle, profesoară la MIT, care a scris despre interacțiunile om-tehnologie în ultimii treizeci de ani și care a devenit din ce în ce mai îngrijorată cu privire la capacitatea computerelor de a ne hrăni în felurile pe care se pare că le dorim, o parte din farmecul ecranelor este că înlesnesc o uitare de sine periculos de plăcută, asemănătoare cu experiența de pe canapeaua terapeutului. Ambele spații oferă o serie complicată de posibilități, o oscilare tentantă între ascuns și vizibil. Stând pe spate, văzuți, însă neputând să zărească observatorul care îi veghează, cei psihanalizați își spun povestea vieții. Turkle scrie în *Alone Together* că, „Exact ca în fața unui ecran“:

> […] te simți protejat și mai puțin încărcat de așteptări. Și, chiar dacă ești singur, potențialul contactului aproape instantaneu îți dă sentimentul încurajator că ai companie. În acest spațiu relațional curios, chiar și utilizatorii profesioniști, care știu că toată comunicarea electronică poate fi salvată, dată mai departe și prezentată în curtea de judecată, se lasă pradă iluziei intimității. Singur cu gândurile tale, dar în contact cu o fantezie aproape tangibilă despre celălalt, te simți liber să te joci. În fața ecranului, ai șansa să emulezi o *persona* ideală și să ți-i imaginezi pe ceilalți așa cum ți-ai dori să fie, imaginându-i pentru propriile scopuri. Este un obicei al minții seducător, însă periculos.[4]

Alone Together a fost publicată în 2011. A treia carte a unei trilogii despre relațiile dintre oameni și computere, este rezultatul a ani întregi de proiecte de cercetare, de observații și discuții despre cum este folosită tehnologia și cum se raportează diferiți oameni la ea, de la copiii de școală primară care se străduiesc să țină în viață câte un Tamagotchi, până la adolescenții care se confruntă cu așteptările virtuale și sociale și la bătrânii singuri din aziluri care cocoloșesc roboți de terapie.

În primele două cărți ale lui Turkle, *The Second Self* (1984) și *Life on the Screen* (1992), computerele sunt prezentate ca obiecte pozitive. Prima parte,

scrisă înaintea apariției internetului, privește computerul ca pe un celălalt, aliat, chiar prieten, însă a doua explorează felul în care dispozitivele în rețea facilitează pătrunderea într-o zonă de liberă explorare și jocuri de rol, în care indivizii se pot reinventa sub anonimat, legându-se de oameni din jurul lumii, oricât de speciale ar fi interesele și înclinațiile lor.

Alone Together este diferită. Subintitulată *Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*, cartea este înspăimântătoare, pentru că dă naștere unei distopii în care nimeni nu atinge și nu vorbește, în care roboții iau rolul de îngrijitori și identitățile oamenilor sunt puse din ce în ce mai mult în pericol și devin mai instabile pe măsură ce sunt înlocuite sau supravegheate de mașinării. Intimitatea, concentrarea, discreția, toate sunt pierdute, uzate de fixația noastră pentru lumea dinăuntrul ecranelor.

Cât de departe poți vedea? Pentru mulți dintre noi, ludiți[5] dedicați în interior, aspectele mai grave ale existenței virtuale abia încep să ajungă la vizibilitate acum, la treizeci de ani după lansarea World Wide Web. Dar au existat avertismente atât din partea oamenilor de știință și a psihologilor, cât și prin intermediul mediului profetic al artei. Una dintre cele mai stranii încercări din ultima categorie a fost făcută cu aproximativ douăzeci de ani în urmă – și nu de un artist, ci de un milionar din sfera virtualului cu bani de cheltuit. Profeție e un cuvânt puternic, însă lucrurile pe care Josh Harris le-a făcut la începutul noului mileniu au un anumit grad de intuiție, fiindcă surprind nu doar forma viitorului, ci și nevoile care l-au conturat.

*

Josh Harris este un antreprenor digital, fața exemplară și fumătoare de trabucuri a exceselor din Silicon Alley, porecla industriei digitale care a prosperat în New York spre sfârșitul secolului al XX-lea. În 1986, la doar douăzeci și șase de ani, a înființat Jupiter Communications, prima companie care făcea cercetare de piață pe internet. A apărut în văzul lumii în 1988 și l-a făcut pe loc milionar. Șase ani mai târziu, a fondat și o rețea inovatoare de televiziune online, numită Pseudo, care avea mai multe canale de *entertainment*, fiecare dintre ele fiind alcătuit din diferite subculturi și prezentându-le ca atare, de la hip-hop și jocuri video la erotism – de fapt, cam aceeași panoplie de comunități care colonizează internetul și astăzi.

Cu ani înainte de rețelele de socializare, de Facebook (2004), Twitter (2006), Grindr (2009), ChatRoulette (2009), Snapchat (2011) și Tinder (2012), chiar

și înainte de Friends Reunited (2000), Friendster (2002), MySpace (2003) și Second Life (2003), ca să nu mai menționăm viteza internetului care le-a făcut să funcționeze, Harris a înțeles că poate cea mai mare atracție a internetului nu era distribuirea informațiilor, ci spațiul în care oamenii se puteau conecta cu alții. A prevăzut de la început că va exista un apetit pentru *entertainment* interactiv și că oamenii vor fi dispuși să plătească pentru a participa și a avea o prezență în lumea virtuală.

Ce încerc să spun este că Harris a prezis funcția socială a internetului și că a făcut asta intuind că forța lui determinantă era puterea singurătății. A înțeles puterea dorinței oamenilor pentru contact și atenție și a opusului fricii de intimitate, nevoia lor de ecrane de orice tip. Așa cum a spus în documentarul *We Live in Public*: „Dacă am o anumită stare și mă simt blocat de familie și prieteni, alinarea îmi vine din partea lumilor virtuale.“[6] – o declarație evidentă pentru noi, însă care în 1990, a fost întâmpinată cu amuzament și confuzie, dacă nu chiar cu batjocură.

Se pare că știa toate astea nu doar instinctiv, ci datorită experiențelor care îl construiseră în locuitorul ideal al spațiilor ireale. În prezent există două documentare despre viața stranie și haotică a lui Harris: *We Live in Public*, regizat de colaboratorul pe termen lung al lui Harris, Ondi Timoner, și *Harvesting Me*, un episod din seria „First Person“ a lui Errol Morris. Mai există și o carte scrisă de Andrew Smith, *Totally Wired*, care explică apariția și decăderea bulei virtuale prin intermediul unei investigații despre exploatările făcute de Harris de-a lungul anilor. Toate aceste materiale conțin scene în care Harris își descrie copilăria în fraze cu caracter aforistic (de asemenea, confuze, paranoice și neterminate). Pare mai ales singur și neprietenos, iar sprijinul său emoțional e dat mai degrabă de televizoare decât de oameni.

A crescut în California, deși a petrecut și o perioadă în Etiopia. Este cel mai mic dintre cei șapte frați ai săi, iar pe vremea când ei mergeau la liceu, el abia trecea prin școala primară. Tatăl lui dispărea mai mereu. O dată a plecat atât de mult timp, încât casa familiei a intrat pe mâna statului. Mama lui lucra cu copii delincvenți, bea mult și nu avea, din câte își aminteau frații, o personalitate caldă, iubitoare sau măcar prezentă. Ca urmare, el a crescut pe jumătate sălbatic, strângând pentru el și petrecându-și o mare parte din timp singur, lipit de TV, mai ales când începea obsesia lui, *Gilligan's Island*. În *We Live in Public*, a spus:

> Cred că îmi iubesc mama virtual, nu fizic. Am fost crescut de ea să stau în fața TV-ului ore întregi. Ăsta mi-a fost antrenamentul. Cel mai bun prieten care m-a însoțit în anii copilăriei a fost televizorul. Emoțiile mele nu vin de la alți oameni. Am fost neglijat emoțional, însă am absorbit virtual caloriile electronice din lumea dinăuntrul televizorului.[7]

E genul de lucru pe care îți imaginezi că l-ar spune Warhol: nu despre neglijență, ci despre înrudirea cu mașinăriile, despre tânjirea după caloriile electronice, dorința de a pătrunde în lumea artificială din oglindă. Amândoi au privit-o ca pe un fel de ecuație în care nevoia de intimitate și teama creează un impas, o paralizie. Decât să se zbată în acest labirint singuratic, ar putea să coopteze dispozitive – camere, reportofoane, televizoare –, folosindu-le pe post de scuturi, distrageri și zone de siguranță.

De fapt, cei doi au fost comparați de multe ori. În anii ’90, presa l-a numit pe Harris Warholul Webului, deși la vremea aceea se refereau mai mult la slăbiciunea lui de a organiza petreceri și de a se înconjura de figuri din centru, în special performeri, mai mult decât la faptul că făcea și el artă. În același timp, particularitățile copilăriei sale îi ofereau posibilitatea, ca lui Warhol, să înțeleagă calitatea protectoare a ecranelor, sentimentul că așezarea în spații virtuale îți oferă o cale de a vindeca izolarea, excluderea sau trecerea cu vederea, fără a presupune calitățile sociale subtile necesare pentru interacțiunile reale. Și, până la urmă, ce antidot mai bun există pentru singurătate – una profundă – decât să intri în mașinăria de duplicate a internetului, în care avantajele celebrității sunt disponibile pentru toată lumea?

Harris a înființat Pseudo pe bazele deja cunoscute ale corporațiilor din rețelele de socializare. S-a concentrat asupra zonelor de evadare și a accesoriilor infantile și generatoare de jocuri. Proiectul a fost făcut într-un apartament de pe 600 Broadway, un spațiu pe care un articol ironic din *New York Magazine* din 1999 îl considera suficient de mare să îți parchezi în el o serie de autobuze cu etaj. Harris și-a construit un apartament intim, făcând o enclavă în ceea ce fusese cândva o zonă de socializare non-stop, o combinație frenetică între un *happening* și un studio de televiziune.

Pseudo a fost conceput și administrat ca un loc al participării, deși așa cum se întâmplase și cu Fabrica lui Warhol, aceeași persoană se ocupa întotdeauna de facturi. Ușa dinspre stradă era deschisă zi și noapte, petrecerile se țineau lanț, multe dintre ele filmate și încărcate în rețea, distincția dintre muncă și distracție fiind din ce în ce mai slabă – carne și spațiu cibernetic. Lumea juca *Doom*, *The Matrix* era proiectat pe un perete, un șir de modele și staruri pop se

agitau pe stradă. Era exact materia din care se făceau visele, asta dacă visătorul ar fi fost un tocilar neprietenos din Ventura cu nasul lipit de TV.

La sfârșitul anilor ’90, interesul lui Harris pentru Pseudo a scăzut în favoarea unui proiect nou și ambițios, care ar putea fi descris ca o petrecere lungă de o lună, un experiment psihologic, o instalație de artă, un performance care să dureze, o închisoare hedonistă sau o grădină zoo pentru oameni. Quiet a fost conceput ca o investigație despre supraveghere și viața în grup, un experiment destinat să testeze efectele colapsării treptate a granițelor dintre public și privat, pe care Harris era convins că avea să o aducă internetul. „Andy Warhol s-a înșelat“[8], i-a spus unui jurnalist. „Oamenii nu vor un sfert de oră de glorie în viața lor, o vor în fiecare noapte. Publicul vrea să facă parte din show.“

În iarna lui 1999, a închiriat un depozit părăsit din Tribeca și și-a propus să îl transforme într-o cameră magică orwelliană, ajutat de o echipă de artiști, curatori, bucătari, designeri și constructori, punând la bătaie un buget aparent nelimitat din finanțele personale. Ideea era ca șaizeci de oameni să trăiască ultima lună din mileniu într-un hotel de capsule pe care îl construise el în subsol. Nu aveau voie să plece, deși oamenilor din public le era permis să se perinde pe acolo, bucurându-se de un loc de joacă darnic din punct de vedere erotic, în care toate dorințele puteau fi împlinite, fie ele băutul de lichior la discreție, dansatul într-un club de noapte numit Hell sau descărcarea emoțională la un poligon din subsol care era dotat cu pistoale mitralieră și muniție adevărată.

Ca și Pseudo, Quiet a fost deschis pentru toată lumea. Pe toată durata lunii decembrie, buncărul a devenit borcanul cu miere al grupurilor *fin de siècle* din centru, strângând cozi lungi până în stradă. Scriitorul Jonathan Ames a fost printre oamenii de acolo și în rubrica „City Slicker“ din *New York Press* a descris aventurile dinăuntru. „Oamenii se strângeau noapte de noapte să bea, să fumeze iarbă, să se atingă și să vadă performance-uri. Era ca și cum generația Beat întâlnea internetul. Poate nu era cea mai bună combinație, deși te amuza și era plină de viață în ciuda senzației generale de risipă. Cred că generația Beat și-a cultivat nebunia pe mult mai puțini bani, ceea ce pare mai cinstit, dar asta doar fiindcă am prejudecăți de om sărac și sunt snob când vine vorba despre bani.“[2]

Toate paturile din hotelul de capsule au fost ocupate imediat, în ciuda condițiilor stricte de acces, care spuneau să te îmbraci cu bluze gri și pantaloni

portocalii – o uniformă care amintește în mod nefericit de Guantánamo Bay. Spațiul de locuit al noilor cetățeni din Quiet era limitat și nu oferea niciun pic de intimitate. Paturile stăteau înghesuite într-un singur dormitor subteran ca din armată. Exista un singur duș. Avea pereți de sticlă și era situat la vedere, în sala de mese, unde erau servite delicatese elaborate de trei ori pe zi, fără costuri.

De fapt, totul la Quiet era gratuit. Prețul pe care îl plăteai ca să intri în buncăr nu erau banii, ci disponibilitatea de a renunța la controlul propriei identități. Camerele de filmat te priveau de peste tot, chiar și în toalete, încărcând conținutul în rețea. În plus, fiecare capsulă avea dotări: un sistem audio-video, adică o cameră și un televizor. Aceste dispozitive transformau Quiet într-un panoptic, iar pe locuitorii ei, în prizonieri și gardieni simultan, subiectul și obiectul analizei.

Puteau privi cât de mult voiau, schimbând canalele, așezându-se în capsule după bunul plac, uitându-se la oameni cum mâncau, mergeau la baie sau făceau sex. Se puteau înfrupta din aceste festine vizuale, dar nu aveau niciun loc în care să se ascundă. Puteau urmări orice față sau corp le atrăgea atenția, dar nu aveau cum să se protejeze de ochiul generos al camerei. Generau audiență, se bucurau de strălucirea faptului de a fi priviți de mulți ochi, de tensiunea electrică a atenției primite în masă. Quiet nu era doar o metaforă pentru internet. Era acel lucru în sine, pus în scenă de corpuri reale în camere adevărate; un cerc vicios de voyeurism și expunere.

Precum internetul, ce părea efemer era, de fapt, permanent, iar ce părea gratuit fusese deja cumpărat. Înțelegând aceste lucruri, Harris a fost profetic, ușor de observat dacă e să comparăm Quiet cu un eseu scris în acel an de criticul Bruce Benderson despre sexul cibernetic și efectul internetului asupra comunităților și orașelor, denumit „Sex and Isolation“. El scrie: „Suntem cam singuri. Nimic nu își lasă urma. Textele și imaginile de azi s-ar putea să pară adevărate gravuri – dar în final pot fi șterse ca niște blocaje temporare de lumină invazivă. Indiferent cât de mult stau cuvintele și imaginile pe ecranele noastre, nu va rămâne nicio urmă. Totul este reversibil.“[10] Această declarație cuprinde neliniștile primei variante de Web, în inocența ei dureroasă. Însă nu reușește să prevadă ce a făcut Josh: sumbra permanență a Webului din viitor, unde traficul de date are consecințe și nimic nu se pierde, niciun trecut criminal, nici pozele jenante, nici căutările pe Google, nici înregistrările cu tortura prin care trec întregi națiuni.

La sosire, locuitorii din Quiet cedau dreptul propriilor date, exact cum facem noi când insistăm să ne raportăm la spațiile corporatiste ale Webului ca la jurnale sau zone de conversație. Toate înregistrările îi aparțineau lui Harris, inclusiv informațiile strânse prin intermediul interogatoriilor dure și intruzive, aparent coordonate de un agent CIA real. Exact interogatoriile formează unul dintre cele mai îngrijorătoare aspecte ale documentarului *We Live in Public*. Oameni clar vulnerabili sunt interogați iar și iar de gardieni în uniforme despre înclinațiile lor sexuale și sănătatea mintală. Ba chiar, o femeie care plângea este forțată să demonstreze mai exact cum își tăiase venele, viteza și unghiul lamei.

Sună ca un iad și înregistrările chiar așa arată. Oamenii în uniformă se fut în cuștile lor, în timp ce un Josh cu vocea huruită spune pe cameră: „Toți oamenii ăștia sunt la o aruncătură de băț de tine și, cu cât începi să îi cunoști mai bine, cu atât te însingurezi. Pe mine așa mă face să mă simt mediul ăsta.“[11] Și totuși, mulți oameni spun că au savurat momentele petrecute în Quiet sau că sunt fericiți că au trecut prin asta, deși tot ei mărturisesc că apăreau din ce în ce mai multe conflicte, pe măsură ce consumul de droguri, proximitatea și lipsa intimității au început să roadă din prizonieri.

Petrecerea s-a terminat cu țipete în zorii zilei noului mileniu, când Quiet a primit o vizită din partea poliției și a Federal Emergency Management Agency și a fost închisă, aparent din cauza îngrijorărilor că adăpostea un cult (nici zgomotele de pistoale descărcate, care se auzeau din stradă, nu cred că au ajutat prea mult). Razia a fost opera primarului Rudy Giuliani, care visa să reducă imoralitatea și infracționalitatea, în încercarea de a curăța și a ordona orașul potrivit unui mecanism numit eufemistic Quality of Life Task Force, același responsabil pentru igienizarea și reducerea sexualității în Times Square. În timp ce apusul cobora peste Manhattan, la începutul secolului al XXI-lea, locuitorii din Quiet au fost aruncați în stradă, iar mașinăria care producea apropierea s-a închis în mare grabă.

Sadismul care transformă Quiet într-un spectacol greu de văzut reprezintă și scopul acestuia. Dezvăluie aviditatea oamenilor pentru atenție, desigur, însă acest avertisment este diminuat de suspiciunea că o singură persoană manipulează situația, aranjând mizele. Urmărind înregistrările cu interogatorii sau cu grupurile de oameni îmbrăcați în portocaliu care se holbează la doi străini făcând sex atletic într-un duș, îți dădeai seama că există cineva invizibil care trage sforile. Acel cineva făcea orice pentru a genera efecte, a crea dramă și

a ține privitorul prins în mreje. Într-un anumit fel, Harris trebuie să fi înțeles asta, fiindcă următorul lui proiect a fost mai simplu, l-a expus mai mult și a spus mai multe.

În *We Live in Public* (documentarul ia numele operei), Harris a întors camerele spre el și iubita lui, Tanya Corrin, o fostă angajată a lui și prima relație serioasă. Fiindcă expusese dorința oamenilor pentru participare, nevoia frenetică de a fi văzuți, acum își dorea să calculeze costurile acestui tip de supraveghere, să vadă efectele avute de prăbușirea granițelor dintre public și privat, real și virtual, asupra oamenilor. Din nou, trebuie să ne aducem aminte că asta avea loc în anul 2000, cu trei ani înainte de apariția MySpace și cu patru înainte de lansarea Facebookului, când rețelele de socializare nici nu prinseseră formă, darămite să se înrădăcineze atât de mult, încât să genereze genul de anxietate pe care o trăim astăzi în mod curent. Show-ul de televiziune *Big Brother* începuse recent, însă asta doar le oferea oamenilor o nouă închisoare și mai puțin confortabilă și le permitea privitorilor din umbră să voteze ieșirea lor din concurs. Harris voia să deschidă canalele ca să le permită publicului și show-ului să se contopească.

În acea toamnă și-a umplut apartamentul cu echipament sofisticat de înregistrat, inclusiv zeci de camere automate. În următoarele o sută de zile, el și Tanya urmau să trăiască în văzul publicului, orice ar fi fost. Materialul strâns era transmis pe website-ul proiectului, apărea pe un ecran împărțit în două, unde cealaltă jumătate era dedicată discuțiilor pornite în diferite comunități online, care nu doar urmăreau, ci și răspundeau și se lăsau antrenate de mecanism. În cel mai bun moment al proiectului, mii de oameni erau conectați și îi urmăreau pe Josh și Tanya mâncând, făcând duș, dormind sau făcând sex.

La început, relația a înflorit sub lumina artificială, însă pe măsură ce analiza publică s-a intensificat, s-au ivit și rupturile. Inițial, privitorii comentau cele văzute ca un cor neobosit, o oglindă vorbitoare când flatantă, când dură. Ce spuneau? Să vedem: cei doi stăteau în camere separate, primeau feedback, își comparau popularitatea, își adaptau comportamentul potrivit cererilor. Când se certau, privitorii își alegeau tabăra, de obicei de partea Tanyei, sfătuind-o cum să se comporte cu Josh, spunându-i să îl trimită să doarmă pe canapea sau să îl forțeze să se mute de acasă.

Întâmpinând acest tip de blocaj, infiltrarea virtualului în actualitate, Josh a început să se simtă din ce în ce mai izolat și mai înrăit. Nu era ajutat nici de

faptul că averea lui îi scăpa printre degete, iar milioanele dispăreau tot atât de lin cum și apăruseră. Anul 2000: anul căderii bursei și al exploziei digitale. În cele din urmă, Tanya l-a părăsit în urma unei despărțiri publice umilitoare, iar el a rămas în continuare singur în apartament, cu un public ostil și blocat într-o încăpere malefică, plină de fantome atotștiutoare. Apoi a început și atenția publicului să scadă și, în timp ce se risipea, Josh a simțit că părți din personalitatea lui plecau odată cu telespectatorii. Fără atenție, fără răspunsurile automate, măcar trăia? O întrebare abstractă, ABC-ul filozofiei, până când privești înregistrările cu el mutându-se dintr-o cameră în alta, înfricoșat și umflat, cu o expresie lungă, ca a unui om care a primit o lovitură în cap.

*

Am văzut prima dată documentarul *We Live in Public* într-un fel la care nimeni nu s-ar fi gândit cu zece ani în urmă. O prietenă de pe Twitter, Sherri Wasserman, a pus pe roate un festival de film potrivit pentru internet. La început, ideea era să vezi filme despre izolare când erai fizic izolat, însă conectat tehnologic. De-a lungul timpului, atenția s-a mutat asupra închisorilor reale și imaginare, printre care și cele două create de Harris.

Au fost șase oameni la primul festival Co-Present, împrăștiați prin Europa și America și urmărind filmele pe laptopuri în timp ce vorbeau prin Gchat. *We Live in Public* a fost ultimul la care am ajuns, după o serie triplă de *Into the Abyss*, *Escape from New York* și *Tokyo Drifter*, adică eram deja orbiți de imagini și de orele petrecute imersați în măruntaiele strălucitoare ale computerelor. Toate filmele erau frumoase și deranjante, relevante în moduri diferite, însă *We Live in Public* s-a simțit de parcă ne confruntam cu ceva personal, urât și din ce în ce mai puțin confortabil. Când mă uit la istoricul mesajelor de pe chat, îmi dau seama că eram cu toții uimiți. SW: *asta arată din ce în ce mai tare ca versiunea mogulă a unui startup tupeist de pe internet provenit din Stanford Experiment*. ST: *simt că o iau razna*. AS: *e nebunie curată*.

Nu pot vorbi în numele celorlalți, dar eram înspăimântată de ce vedeam și de ce însemna pentru mine. Într-un fel, mă trezisem în viitor. Cred că toți suntem în camera lui Josh acum. Cred că un aspect central al lumii noi spre care am alunecat este că toate zidurile se prăbușesc și totul se transformă în restul lumii. În atmosfera perpetuă de contact, de supraveghere, intimitatea se clatină. Nu e de mirare că Josh a părăsit orașul a doua zi după ce *We Live in Public* s-a sfârșit, petrecându-și următorii câțiva ani ascuns într-o fermă cu mere din Nord, unde

își revenea sau își restabilea granițele și unde își desena sinele în membrana exterioară a propriei pieli.

Prăbușește, răspândește, fuzionează, unește – lucruri care par opuse singurătății. Și totuși, ca intimitatea să fie potrivită și satisfăcătoare, are nevoie de prezența unui simț al sinelui. Într-o conversație după proiectarea documentarului la MoMA, regizoarea Ondi Timoner a spus despre Quiet că, deși fusese în multe feluri un spațiu totalitar, „nu conta […] era mai important să atragi atenția camerelor cât de mult, iar acolo existau cel puțin o sută zece, așa că arăta ca un magazin cu delicatese pentru oamenii care simțeau că vor să simtă că fac parte din ceva“[12], adăugând cu tărie: „Nu mi-am dat seama în acel moment că în asta avea să se transforme internetul.“ Ea a văzut filmul ca pe un semnal de alarmă, spunând: „Cred că trebuie să fim conștienți de ce urmărim când postăm o fotografie. Toți ne dorim să nu ne simțim singuri, ci legați de ceilalți. Asta e o dorință de bază, însă în societatea noastră, celebritatea a devenit lâna de aur. […] Dacă obțin asta, nu o să mă mai simt singur, ci întotdeauna iubit.“

Iubire fără riscuri. Iubire care este pur și simplu distribuirea feței cuiva, duplicarea ei neoprită. În documentarul lui Errol Morris, *Harvest Me*, Harris meditează la viața lui într-un fel care contopește identitatea cu experiența de a fi văzut. „Singurul meu prieten era televizorul. […] Sunt o celebritate. Oamenii se uită la mine. Pe urmele mele e un cor grecesc care se uită la mine la mine la mine.“[13] E ca și cum fiecare pereche de ochi în plus mărește și îi dă putere obiectului asupra căruia se îndreaptă privirea, acel *eu* fragil și afectat, deși ochii au puterea să și rupă în bucăți.

Încă o dată, asta ne amintește de Warhol, care avea o dorință similară și la fel de puternică de a intra în televizor, folosindu-l ca pe un mijloc de a se transmite și de a-și răspândi imaginea la nivel global. Sau, ca alternativă, să introducă alți oameni acolo ca să se bucure mai bine de ei. Multe aspecte ale muncii lui au ecouri în proiectele lui Harris, așa cum au, în mare, și pe internet. Să luăm așa-numitele filme plictisitoare, cu privirile lor fixate în mod gratuit, cu ochii statici și argintați îndreptați către oamenii implicați în activitățile obișnuite, cotidiene, cu titlurile lor: *Dormit* sau *Tunsoare*, *Sărut* sau *Mâncare*. Ele mărturisesc o dorință de a vedea corpul cum își pune în scenă ritualurile. Este același impuls prezent într-o formă mai necizelată în înregistrările fără sfârșit ale lui Harris cu oameni defecând, spălându-se,

dormind, făcând sex; un impuls care s-a răspândit din plin pe internet, adică în regatul autoportretelor, enclava celor fetișizați și a banalului. Arta supravegherii, mă gândesc că am putea-o numi, care a apărut înainte să fie la modă termenul.

Diferența dintre Warhol și Harris este că Warhol era un artist implicat în crearea unui produs estetic – o suprafață strălucitoare, o oglindă fără afecte a lumii –, și nu a unui experiment social sau a laudei de sine și a ceea ce uneori pare o expunere deloc necesar de crudă. Deși poate ultima parte nu e corectă. Urmărind imagini din Quiet, cu sadismul și manipularea lui, mi-am amintit nu doar o dată de filmele mai neplăcute ale lui Warhol, cele în care el și Ronnie Tavel provoacă mania și obligă participanții inocenți la acte umilitoare. Ondine o plesnește pe Rona Page, Mary Woronov o torturează pe International Velvet în *Chelsea Girls*, frumosul Mario Montez apare în *Screen Test No. 2* verbalizând extaziat cuvântul *diaree*, cu fața lui minunată concentrându-se, doritoare să satisfacă (la începutul filmului, își aranjează obsesiv peruca bogată, cu obiectivul îndreptat spre el, ca apoi să se confeseze visător: „Mă simt de parcă, îmmm, sunt pe altă lume. O lume a fanteziei.“[14]).

Dacă există un curent care să anime opera lui Warhol, acela nu e dorința sexuală, nici erotismul așa cum îl înțelegem noi. Este dorința de atenție, forța motorie a epocii moderne. Ce privea Warhol, ce reproducea în picturi, sculpturi, filme și fotografii era pur și simplu ce vedea toată lumea, fie celebrități, conserve sau supe, fie fotografii cu dezastre, cu oameni spulberați sub mașini și izbiți de copaci. Când privea acele lucruri, când le dădea prin cascade de culoare, când le făcea copii la nesfârșit, încerca să ajungă la esența atenției înseși, elementul greu de obținut la care visează toată lumea. Studiul lui începea cu starurile, toate acele dive obosite și înțepate – Jackie, Elvis, Marilyn –, cu fețele goale și surprinse de obiectivul camerei. Dar nu se sfârșea acolo. Ca și Harris, Warhol vedea că tehnologia avea să facă faima mai ușor de obținut pentru mulți oameni; surogatul intimității, înlocuitorul care provoacă dependența.

La Warhol Museum din Pittsburgh, există o cameră plină de televizoare, toate agățate de lanțuri. Fiecare transmite un episod diferit din cele două talk-show-uri pe care le făcuse în anii ’80, *Andy Warhol’s T.V.* și *Andy Warhol’s Fifteen Minutes*. Fiecare dispozitiv conține o miniatură a lui Andy, cu părul fals crescând în sus, nederanjat de gravitație. Stă neliniștit după ochelari, însă

iubind luminile ca de cuptor proiectate spre fața lui. Televiziunea era mediul în care își dorea cel mai mult să pătrundă, culmea ambițiilor sale. Potrivit curatoarei Eva Meyer-Herman: „Mediul televizorului răspândit în fiecare sufragerie este extrema duplicării și repetițiilor pe care și le putea imagina.“[15] În *The Philosophy of Andy Warhol*, el s-a gândit la capacitatea magică a televizorului, felul în care te face să te simți mare, oricât de mic ai fi.

> Dacă ai fi un star în cel mai mare show televizat și te-ai plimba pe o stradă obișnuită din America într-o noapte când ești dat pe post, dacă te-ai uita pe ferestre și te-ai vedea pe ecranul din sufragerie al fiecărei familii, ocupându-le puțin din spațiu, îți poți imagina cum te-ai simți? Nu contează cât de mic este el, are tot spațiul pe care și l-ar fi putut dori vreodată chiar acolo, în cutia televizorului.[16]

Acesta este visul duplicării: atenție infinită, respect infinit. Internetul l-a transformat într-o posibilitate democratică, așa cum televizorul n-ar fi reușit, fiindcă urmăritorii din sufrageriile lor sigur depășeau numărul oamenilor care puteau fi băgați cu forța în cutia televizorului. Nu se întâmplă asta pe internet, unde oricine cu acces la computer poate participa și deveni o mică zeitate pe Tumblr sau YouTube, de unde să conducă mii de oameni cu sfaturile lui de make-up sau capacitatea de a decora o masă sau de a face prăjitura perfectă. Un preadolescent îmbrăcat în pulover, care are pasiunea de a-și bate joc de oameni, poate strânge 1 379 750 de urmăritori, declarând că *îmi este greu să mă explic altfel, așa că pentru asta există filmulețele mele!* Apoi dai de hashtagul *singur* pe Twitter: *nu pot să mă înțeleg cu nimeni #singur*, șapte favorite; *îmi place să îi văd pe oamenii pe care i-am rugat să facă ceva cu mine că mă ignoră și apoi fac lucruri fără mine #singur*; o apreciere la favorite; *am una dintre acele nopți. Prea mult gândit #singur parcă-s una din sonatele alea cu o mulțime de pisici. Mi-ar plăcea să am o pisică*, nicio apreciere.

În timpul ăsta, ce se întâmplă? În timpul ăsta, viețuitoarele de pe planeta pe care locuim dispar oră de oră. În timpul ăsta, totul se omogenizează, mai intolerabil la diferență. În timpul ăsta, adolescenții se sinucid, lăsându-și ultimele cuvinte pe Tumblr, pe fundalul plin cu Hello Kitties pâlpâitoare și strălucitoare. *Am fost complet singur pentru cinci luni. Fără prieteni, fără sprijin, fără dragoste. Doar dezamăgirea părinților și cruzimea singurătății.*

Ceva nu mergea. Vraja mașinăriilor de replicat dispărea. Unde ajunseserăm nu era deloc de dorit, de locuit, deloc așa de grozav. Dacă mă desprindeam de computer și priveam pe fereastră, mă loveam de ecranele uriașe din Times Square: un ceas uriaș, fața ciupită a lui Gordon Ramsay, mărită de o sută de ori față de dimensiunea normală.

Absorbită de priveliștea nenaturală, mă simțeam de parcă m-aș fi putut afla în oricare altă regiune: Londra, Tokyo, Hong Kong, unul dintre orașele modificate tehnologic ale viitorului, care par modelate după *Blade Runner* al lui Ridley Scott. Exact aceleași reclame plutitoare la Coca-Cola și Off-World Colonies, neliniștea provocată de neclaritatea dintre artificial și autentic.

Blade Runner arată o lume lipsită de animale, precursoare vizionară a momentului robotic pe care îl prezicea Sherry Turkle. Ce spune Sebastian, copilul bătrân care trăiește singur în splendoarea supurândă și învelită în resturi a abandonatei Bradbury Building dintr-un L.A. abrutizat și futurist? Pris îl întreabă dacă este singur și el răspunde nu, așa cum fac mai toți oamenii, spunându-i pe un ton ezitant: „Nu chiar. Îmi fac prieteni. Sunt jucării. Prietenii mei sunt jucăriile. Eu le confecționez. E un hobby. Sunt un designer genetic.“[17] E doar o altă cameră în care rămânem blocați, în care se îngrămădesc tovarășii programați, pe care noi i-am inventat și le-am dat viață. Să uităm emigrarea în altă lume, ce am făcut noi se numește emigrare online.

Mă întreb dacă este o coincidență că dispozitivele electronice și-au câștigat autonomia și puterea în exact acel moment în care viața pe pământ a fost pusă atât de mult în pericol? Mă întreb dacă ăsta a fost impulsul, dacă o parte din dorința de a elimina sentimentele, de a lega nevoia de contact de drogul atenției perpetue venea din neliniștea că o să fim într-o zi ultimii rămași, ultima specie supraviețuind pe planeta asta nouă și transformată care plutește în spațiu. Acesta este coșmarul, nu-i așa, să fii abandonat pentru o eternitate? Robinson Crusoe pe insula lui, monstrul lui Frankenstein dispărând în ghețuri, *Solaris*, *Gravity*, *Alien*, un Will Smith care plânge în *I am Legend* văzând un New York părăsit, neprietenos, ca după o epidemie, rugând un manechin din vitrina unui magazin cu casete video *te rog să mă saluți, te rog să mă saluți*. Toate poveștile astea de groază se învârt în jurul ideii terifiante de solitudine fără o șansă de vindecare, singurătate fără speranța alinării sau mântuirii.

Mă întreb dacă SIDA este cea care a pus bazele pentru toate astea. În *Boala ca metaforă*, Susan Sontag face legătura între boală și fulminanta lume a computerelor, felul în care metaforele lor au fost răspândite și amestecate imediat. Pentru început, folosirea cuvântului *virus*, care migrează de la organismul care atacă trupul la programele care atacă mașinării. SIDA a acaparat imaginația oamenilor la sfârșitul mileniului trecut, încărcând atmosfera cu groază, astfel încât atunci când viitorul s-a desfășurat în fața lor,

era deja îmbogățit de teama contaminării, a corpurilor bolnave și a rușinii de a trăi cu ele. O lume virtuală, de ce nu? Este timpul să punem capăt tiraniei lumii fizice, tradiției bătrâneții, bolii, pierderii și morții.

Mai apoi, așa cum a indicat și Sontag, SIDA a expus realitățile îngrijorătoare ale lumii, o lume în care totul e pus într-o continuă circulație, bunurile și mizeriile, ventuza de plastic din Londra care ajunge pe țărmurile Japoniei sau rămâne prinsă în curenții mizerabili ai Pacificului, dezintegrându-se în plastic pelagic, care e înghițit de broaștele țestoase și de albatroși. Informație, oameni, boală, totul e în continuă mișcare. Nu suntem separați, fiecare element se metamorfozează constant în altceva. Sontag scrie la sfârșitul cărții publicate în 1989:

> Dar astăzi, crescânda, moderna interconexiune în spațiu, nu numai personală, ci socială și structurală, e purtătoarea unei amenințări la adresa sănătății, prezentată uneori ca o amenințare la adresa speciei înseși; iar teama de SIDA se adaugă atenției acordate altor dezastre în curs de desfășurare, produse secundare ale societăților avansate, cu deosebire cele care ilustrează degradarea mediului ambiant pe o scară mondială. SIDA e unul dintre crainicii distopici ai statului global, acest viitor deja aici, dar mereu în fața noastră, pe care nimeni nu știe cum să-l refuze.[18]

La care cetățeanul secolului al XXI-lea ar putea să adauge #overit sau #tl;dr, cu aceeași disperare redusă la microlimbajul la care suntem forțați să ne mărginim.

*

Într-o noapte, când mergeam spre casă pe la două și jumătate, am văzut o trăsură pustie venind agale pe 43rd Street. În altă seară, am ajuns în mulțimea de pe 42nd, unde un bărbat țipa spre cei din jur *New York! Ne sufocăm în culori!* În liftul de la Times Square Hotel, am zigzagat în și din conversații. Două femei interogau un bărbat cu părul negru dat cu gel pe spate despre genți Louis Vuitton. *Ce culoare vrei? Neagră. Când pleci? Pleacă în vreo oră și ceva*. Exista o lume în exterior, dacă mă forțam să pătrund în ea, deși semăna din ce în ce mai mult cu lumea igienizată din interiorul ecranelor.

Aceleași forțe care ne-au făcut să migrăm online erau vizibile și în alcătuirea cartierului. Fiecare oraș e un loc al disparițiilor, dar Manhattan e o insulă și ca să o schimbi, trebuie să dărâmi din temelii trecutul. Times Square-ul lui Samuel Delany, Valerie Solanas și David Wojnarowicz, Times Square-ul fotografiilor cu Rimbaud, locul în care corpurile își cântau simfoniile, trecuse în ultimii zeci de ani prin schimbări serioase, mișcându-se spre omogenizare. Marea operațiune de curățenie făcută de îmburghezire: Giuliani și Bloomberg

măturând cu schimbul cinematografele porno, prostituatele și dansatoarele la bară, apoi înlocuindu-le cu birouri de corporații și magazine exclusiviste.

Vorbim despre fantezia purificării exprimată de Travis Bickle în faimosul lui monolog din *Taxi Driver*, cu dublajul care se aude când conduce prin Times Square-ul din anii ’70 cu taxiul prin ploaie, pe lângă vitrinele verzi ale spectacolelor erotice, literele roz care anunțau *FASCINATION*, fetele cu pantalonii lor galbeni de-o palmă și tocurile cu platformă, titlurile împrăștiind roșu și alb pe asfaltul ud. „Toate animalele își fac apariția la lăsarea serii – târfele, curvele, poponarii, zânele, reginele, drogații și pastilații. Bolnavi, lipsiți de scrupule. O să vină într-o zi o ploaie și-o să șteargă toată mizeria de pe stradă.“[19] Și iată că sosise ploaia. Times Square adăpostea personaje Disney, turiști, muncitori pe schele și poliția. Victory, care în poza cu Rimbaud arăta că erau proiectate filme pentru adulți, devenise un teatru frumos restaurat pentru copii, iar la New Amsterdam rula doar *Mary Poppins* pe bandă rulantă încă din 2006.

E ironic că Manhattan se transformă într-o insulă ferecată pentru cei foarte bogați, dacă stai să te gândești că în 1970 era mai aproape de o închisoare a săracilor, cu o reputație de zonă rău famată exploatată de filmele SF ca *Escape from New York*, pe care l-am văzut prima dată la festivalul de film Co-Present. În acea perioadă, clădirea art-deco din Times Square Hotel în care locuiam fusese destinată locuințelor sociale, iar camerele goale erau folosite ca să găzduiască mulți oameni ai străzii aduși din adăposturile ocupate ale orașului. Valerie Solanas era des chiriașă în locuri ca acesta, iar în *7 Miles A Second*, romanul grafic despre copilăria lui, David Wojnarowicz își aducea aminte vremuri în care fusese obligat să stea în ele, cu tot cu saltelele putrezite și ușile retezate șaizeci de centimetri în partea de jos, astfel încât orice dubios putea să intre peste tine când dormeai. Chiar și rupt de oboseală, prefera relativa deschidere pe care i-o ofereau străzile.

Nu știu dacă a vizitat propriu-zis Times Square, dar în copilărie sigur făcea trucuri în locuri ca acela. A scris despre ele mai târziu: bărbații de vârstă mijlocie care îl agățau, cămăruțele soioase în care îl duceau. La un moment dat, un tip l-a pus să se uite la un alt cuplu printr-o gaură în perete. Când femeia s-a întors spre ei, a văzut că avea răni nevindecate de cuțit pe tot abdomenul. În *7 Miles A Second*, există o imagine cu ea, colorată cu mostre de culoare roșii, roz și maronii. „Ce m-a dat peste cap era cum putea tipul să o fută“, spunea

copilul David. Era o prostituată pe care o recunoștea de la Port Authority – „cu rănile ei proaspete privindu-l în ochi! De parcă el nu concepea durerea corpului pe care îl poseda“[20].

De asta ar fi trebuit să se ocupe Times Square Alliance: de cerșetori, prostituate, de corpurile afectate și flămânde. Și totuși, nu îmi este clar dacă acțiunile lor veneau dintr-un impuls umanitar, împins de dorința de a îmbunătăți sau a alina viața oamenilor de pe margine. Orașe mai sigure, mai curate, mai bogate, care începeau să semene; ce stă în spatele retoricii Quality of Life Task Force este o profundă teamă de diferență, de mizerie și contaminare, o ezitare de a lăsa și alte ființe umane să coexiste. Și asta înseamnă că orașele se transformau din locuri de contact, în care oamenii diferiți interacționau, în locuri asemănătoare pavilioanelor de contagioși, pline de oameni de același soi.

Acesta este subiectul din *Gentrification of the Mind*, polemica extraordinară a lui Sarah Schulman care leagă procesul fizic de îmburghezire de pierderile suferite în urma crizei SIDA. Cartea face apel la noi ca să ne dăm seama că nu e numai sănătos să trăim mai degrabă în comunități amestecate, complexe, dinamice decât în cele uniforme, ci și că fericirea care se bazează pe privilegiu și opresiune nu poate fi numită deloc în termeni civilizați fericire. Sau, cum a spus-o și Bruce Benderson, un alt locuitor din Times Square, în cartea *Sex and Isolation*: „Închiderea centrului orașului înseamnă singurătate pentru toată lumea. Abandonarea corpului este izolare, triumful fanteziei pure.“[21]

Există consecințe ale mediilor fizice, așa cum există și pentru lumile virtuale. În perioada în care am trăit în Times Square, spusele lui Wojnarowicz mi se tot învârteau prin minte. *De parcă el nu concepea durerea corpului pe care îl poseda. De parcă el nu concepea durerea corpului pe care îl poseda.* Este o mărturie despre empatie și capacitatea de a pătrunde în realitatea emoțională a altei ființe umane, de a-i recunoaște existența independentă, adică preludiul necesar oricărui act intim.

În lumea închipuită din *Blade Runner*, empatia îi diferențiază pe oameni de replicanți. De fapt, filmul începe cu un replicant care este forțat să facă testul Voight-Kampff, care folosește un fel de poligraf ca să detecteze dacă suspectul este cu adevărat uman, măsurându-i intensitatea răspunsului empatic la o serie de întrebări, multe dintre ele despre animale în suferință. *Țestoasa stă pe spate, cu burta prăjindu-se la soare, dă din picioare încercând să se întoarcă, dar nu*

reușește. Nu fără ajutorul tău. Dar tu nu o ajuți… De ce, Leon?[22], un interogatoriu întrerupt brusc când Leon îl împușcă pe interogator pe sub birou.

Ironia filmului este, desigur, că oamenii sunt lipsiți de empatie, fiindcă nu reușesc să perceapă suferința din partea replicanților, a stigmatizaților, cu o durată considerabil mai mică de viață decât a lor. Abia după ce replicantul Roy Batty aproape îl omoară – *Ce mai experiență să trăiești cu frică, nu-i așa?* – înainte să îi salveze viața, vânătorul de recompense Deckard, detectivul dur, învață să arate empatie, ajutându-se de ea ca să renunțe la o parte din singurătatea lui atotprezentă, la izolarea citadină.

Mă întreb acum dacă e oare frica de contact adevăratul disconfort care dă substanță schimbărilor din viețile noastre fizice și virtuale. Ziua Sfântului Patrick. Dimineața, Times Square era plină de adolescenți beți cu șepci verzi de baseball, așa că m-am plimbat până la Tompkins Square Park ca să scap de ei. Până când m-am întors acasă, începuse să ningă. Străzile erau aproape goale. La capătul Broadway am dat peste un bărbat care stătea în tocul unei uși. Probabil de vreo patruzeci de ani, cu o tunsoare scurtă și mâini mari și crăpate. Când m-am oprit, a început să vorbească mult, spunând că stătuse acolo în ultimele trei zile și că nimeni nu se oprise să vorbească cu el. Mi-a povestit despre copiii lui – *Am trei copii frumoși în Long Island* – și apoi ceva mai neclar despre niște concedieri. Mi-a arătat o rană la braț, spunând *Am fost înjunghiat ieri. Sunt fix ca un căcat. Oamenii aruncă cu bănuți în mine*.

Ningea puternic și fulgii de zăpadă se roteau spre pământ. Deja mi se udase părul. După o vreme, i-am dat cinci dolari și m-am îndepărtat. În noaptea aceea, am privit zăpada cernindu-se. Prin aer se filtra o lumină neon umedă, care aluneca și murdărea străzile. Ce să zici despre durerea altora? E mai ușor să te prefaci că nu există. E mai ușor să nu faci un efort de empatie, să crezi în schimb că trupul străinului de pe trotuar e doar o entitate imaginară, o acumulare de pixeli colorați, care dispar când ne întoarcem privirea și o îndreptăm în altă parte.

Note:

1 Idee pe care Wojnarowicz a explorat-o prin operele sale, referindu-se la rolurile sociale, valorile și restricțiile morale care ne constrâng și asupra cărora nu avem niciun fel de influență.

2 Charles Baudelaire, *Mici poeme în proză*, traducere și note de Octavian Soviany, Casa de Editură Max Blecher, Bistrița, 2015, p. 29.

3 Jennifer Egan, *A Visit from the Goon Squad*, Corsair, 2011, p. 317.

4 Sherry Turkle, *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*, Basic Books, 2011, p. 188.

5 O grupare de muncitori textiliști din secolul al XIX-lea care se opuneau progresului tehnologic, distrugând mașinăriile pe care le considerau inamicele lor în câmpul muncii.

6 *We Live in Public*, Ondi Timoner, 2009.

7 *We Live in Public*, Ondi Timoner, 2009.

8 Richard Siklos, „Pseudo's Josh Harris: The Warhol of Webcasting", *Businessweek*, 26 ianuarie 2000.

9 Jonathan Ames, „Jonathan Ames, RIP", *New York Press*, 18 ianuarie 2000.

10 Bruce Benderson, *op. cit.*, p. 7.

11 *We Live in Public*, regizat de Ondi Timoner, 2009.

12 Ondi Timoner, proiecție la MoMA a peliculei *We Live in Public*, 5 aprilie 2009.

13 *First Person: Harvesting Me*, regizat de Errol Morris, 2001.

14 Mario Montez, *Screen Test #2*, regizat de Andy Warhol, 1965.

15 Benjamin Secher,„Andy Warhol TV: maddening but intoxicating", *Telegraph*, 30 septembrie 2008.

16 Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, pp. 146–147.

17 *Blade Runner*, Ridley Scott, 1982.

18 Susan Sontag, *op. cit.*, p. 174.

19 *Taxi Driver*, regizat de Martin Scorsese, 1976.

20 David Wojnarowicz, *7 Miles A Second*, p. 15.

21 Bruce Benderson, *op. cit.*, p. 7.

22 *Blade Runner*, regizat de Ridley Scott, 1982.

Capitolul 8
Fruct ciudat

Vremea s-a răcit și apoi s-a încălzit, iar polenul a continuat să plutească în aer ca un spumant. Am părăsit Times Square și m-am mutat în apartamentul gol al bunului meu prieten, Larry, de pe East 10th Street. Mă simțeam bine să fiu din nou în East Village. Îmi fusese dor de cartier, de grădinile publice decorate cu luminițe și sculpturi din resturi, felul în care auzeai zeci de limbi pe minut venind dinspre Avenue A. *Urbanity*. Așa cum spune Sarah Schulman în *Gentrification of the Mind*, toate astea „erau dovada zilnică a faptului că oamenii cu alte experiențe există“[1], deși diversitatea de rase, sexualități și salarii era în mod cert pusă în pericol de ascensiunea nechibzuită a prețurilor chiriilor la apartamente și magazinașe de înghețată.

Apartamentul lui Larry era plin de produse artizanale care fetișizau America: o colecție care cuprindea, dar nu era nicicum limitată la o bibliotecă bine pusă la punct cu biografii de celebrități – P de la Dolly Parton, H pentru Keith Haring – alături de cam o sută de sticle goale de Jack Daniel's, zeci de pături croșetate, instrumente muzicale și pernuțe, un bust al lui Elvis cu ochelari de soare și un extraterestru gonflabil deșirat, care îmbrățișa un King Kong umflat și stacojiu.

Din dezordinea asta veselă ieșeau operele de artă ale lui Larry, printre care și piesa de rezistență, o pelerină[2] la care lucra de când ne cunoșteam. Pelerina asta era peticită cu sute de obiecte brodate aruncate, pe care le adunase din magazinele cu antichități și târguri de vechituri de-a lungul anilor, multe dintre ele fiind neterminate. După ce le-a cusut una de cealaltă, Larry a început să împodobească locurile goale cu milioane de paiete, fiecare cusută de mână. Aeroplane, fluturi, rațe, un tren care lăsa în spate o dâră de fum colorat – toate aceste urme înduioșătoare, rebuturi absolute de cultură și bun-gust, fuseseră puse laolaltă și transformate într-o sărbătoare a anonimității, a familialului și a modestiei.

Pelerina era o prezență impozantă în casă. Pentru început, era imensă, poate cel mai strălucitor și mai intens colorat obiect pe care pusesem vreodată ochii. Îmi plăcea să trăiesc în preajma ei. Mă hrănea într-un fel, era un obiect totemic

care arăta ca o colaborare lipsită de contactul real, fără proximitate, dar care crease niște legături, adunând o comunitate de străini împrăștiați prin timpuri. Îmi plăcea și pentru că indica o prezență invizibilă corporală, pe de o parte fiindcă era, în mod cert, îmbrăcăminte care atârna în spațiul gol al apartamentului lui Larry. Pe de altă parte, îmi plăcea pentru că trecuse prin zeci de mâini, iar cusăturile ei atestau munca, dorința umană de a face lucruri nu pentru că sunt folositoare, ci pentru că sunt plăcute sau te consolează cumva.

Artă care vindecă, tânjește după apropiere sau găsește o cale să înlesnească un lucru. Cam în același timp, am dat peste extraordinara operă de jale a lui Zoe Leonard, *Strange Fruit (for David)*. *Strange Fruit* este o instalație produsă în 1997, care face parte acum din colecția permanentă a Philadelphia Museum of Art. Este compusă din trei sute două portocale, banane, grepfruturi, lămâi și avocado, iar conținutul lor este mâncat, cojile sunt uscate, apoi cusute la loc cu ață roșie, albă și galbenă, totul ornat cu fermoare, nasturi, tendoane, autocolante, plastic, fire și materiale. Rezultatul este expus uneori unitar, alteori în mici grupări, întinse pe podelele galeriilor, unde continuă să își facă treaba implacabil, putrezind, micșorându-se sau mucegăind, până când, cu timpul, se fac praf și dispar cu totul.

Lucrarea urmează tradiția *vanitas* în artă, practica de a reprezenta materia pe măsură ce trece de la strălucire la descompunere, și a fost făcută în memoria lui David Wojnarowicz, care era un prieten apropiat de-ai lui Leonard. S-au întâlnit în 1980, când au lucrat împreună la clubul de noapte Danceteria, sediul general de după program al comunității New Wave din centru. Mai târziu, au fost amândoi membri ai ACT UP, ba chiar au făcut parte din același grup, ceea ce înseamnă că au făcut artă, au vorbit despre ea, au mers la proteste și au fost arestați împreună mai bine de zece ani.

Moartea lui David din 1992 a coincis cu o perioadă în care ACT UP a început să se fragmenteze și să se dezbine, membrii cedând sub greutatea de a încerca să transforme sistemul încâlcit și toxic, în același timp jelind dispariția prietenilor lor. Mulți oameni s-au retras atunci, printre care și Leonard, care a părăsit New Yorkul și a mers în India înainte să petreacă niște timp și prin Provincetown și apoi Alaska. *Strange Fruit* a apărut în acei ani de solitudine, dacă nu ca un răspuns, atunci sigur ca un efect al pierderilor suferite și al epuizării în lupta pentru schimbările politice.

Într-un interviu din 1997 cu prietena ei, istoric al artei, Anna Blume, Leonard a vorbit despre cum au apărut primele fructe:

> Încercam într-un fel să mă cos pe mine la loc. Nici măcar nu îmi dădeam seama că fac artă când am început s-o fac. […] Eram sătulă să pierd lucruri. Să arunc lucruri încontinuu. Într-o dimineață, îmi mâncasem cele două portocale și pur și simplu nu voiam să arunc cojile, așa că, fără să mă gândesc mai mult, le-am cusut la loc.[3]

Rezultatele mi-au amintit imediat de lucrările cusute ale lui David, care se repetau într-o serie de medii și tehnici, printre care obiecte, fotografii, performance-uri și scene de film. O felie de pâine tăiată, cele două jumătăți fiind cârpite la loc, astfel încât în spațiul dintre ele să lase loc pentru o scara mâței de ațe roșii brodate. O fotografie faimoasă cu fața lui, având buzele cusute, cu locurile prin care a pătruns acul însemnate cu buline de ceva asemănător sângelui. Acestea se numără printre operele semnificative ale crizei SIDA, care atestă rezistența și tăcerea, izolarea faptului că nu ai o voce. Cusăturile par uneori salvatoare, dar cel mai des sunt folosite ca să expună și să atragă atenția asupra cenzurii și a violențelor nevăzute, asupra tipului de separare și ocolire aplicat oriunde în lumea lui David.

Fructele sunt obiecte ușor de recunoscut, care aparțin aceluiași război. Titlul atacă un cuvânt folosit peiorativ, *fruit*, care desemnează bărbații gay – produsele diferite, proscrișii societății. Și face trimitere și la cântecul lui Billie Holiday despre linșaj – ura și discriminarea aplicate fizic, cu o violență extremă, asupra corpurilor contorsionate și arse care atârnau de copaci. Billie Holiday a dat o voce singurătății personale și instituționale, a trăit și a murit înconjurată de ele, într-o viață fără iubire și ciuntită de rasism. Billie Holiday era strigată *Blackie* pe față și i se impunea să părăsească pe ușa din spate sălile în care fusese cap de afiș. A încercat să își vindece aceste răni prin intermediul oribilelor paliative, alcoolul și heroina. Billie Holiday, care în vara anului 1959 s-a prăbușit în camera ei din West 87th Street când mânca terci de ovăz cu cremă, a fost dusă întâi la Knickerbocker și apoi la Metropolitan Hospital din Harlem. Acolo a fost lăsată – așa cum aveau să pățească atâția pacienți bolnavi de SIDA în anii următori, mai ales dacă erau negri sau hispanici – pe o targă, pe un coridor, ca oricare alt caz de dopaj.

Cel mai rău lucru la acest act dezumanizant este că se mai întâmplase și în 1937, când cineva a sunat să-i spună că tatăl ei, Clarence, era mort, iar ei nu știau unde să trimită corpul. Sângele încă îi păta cămașa imaculată. Pneumonie, a scris în autobiografia ei, *Lady Sings the Blues*: „Nu pneumonia i-a pus capăt, ci Dallas, Texas. Acolo trăia și pe acolo mișuna, încercând din spital

în spital să primească ajutor. Dar niciunul dintre ei nu îi lua măcar temperatura și nu îl primea înăuntru. Așa se întâmplau lucrurile.“[4]

Ea cânta „Strange Fruit“ ca să protesteze împotriva morții lui. Versurile parcă „rosteau toate lucrurile care îl omorâseră pe tata“[5]. Și exact aceleași lucruri au ucis-o pe ea mai târziu. Nu a mai ieșit niciodată din Metropolitan. A fost pusă sub arest pentru posesiune de narcotice și și-a petrecut ultima lună din viață agonizând într-o cameră de spital păzită de doi polițiști, pentru că umilințele aplicate asupra celor stigmatizați sunt aparent nelimitate.

Prin activitatea sa, ACT UP încerca să vorbească măcar despre unele dintre aceste lucruri, să descâlcească și să provoace forțele sistemice care făceau ca unele corpuri să conteze mai puțin decât altele, care făceau să pară că trupurile homosexualilor, dependenților de droguri, oamenilor de culoare și ale celor fără adăpost nu meritau salvarea. La sfârșitul anilor ’80, ACT UP a ajuns la un consens – să își îndrepte atenția și mai departe de homosexuali, să includă și mai mulți oameni și să vorbească despre nevoile altor grupuri, printre care și consumatorii de droguri și femeile, mai ales prostituatele.

Lucrările lui Leonard, pe care le descrie în ACT UP Oral History Project[6], se concentrau asupra programelor de schimb de seringiZ, pe atunci o metodă radicală de prevenție a răspândirii SIDA. Deși schimburile de seringi fuseseră acceptate în New York pentru o scurtă perioadă, pe vremea primarului Koch, sub conducerea de zero toleranță a administrației Giuliani au devenit ilegale, așa cum erau în multe locuri de pe teritoriul Americii și nu numai. Leonard a ajutat la stabilirea unui proiect care asigura munca igienică și educarea în privința SIDA a dependenților, o activitate pentru care a fost arestată, acuzată, judecată și a riscat o condamnare lungă cu executare, asta pentru a schimba legile posesiunii de seringi.

Strange Fruit este un alt tip de lucrare cu ace. Nu este activism, nu e ca mersul la proteste sau încălcarea voită a legii, și totuși abordează unele dintre aceste forțe. Cuprinde durerea excluderii, pierderile și izolarea și le reține tacit. Este o lucrare politică, însă în principal personală, deoarece confirmă că experiențele sunt o consecință inevitabilă a întrupării. Fără cuvinte, *foarte încet*, fructele transmit în micimea lor, prin propriile particularități, durerea ruperii, a dispariției, a dorului față de ceva iubit care te-a părăsit și știi că nu se va mai întoarce.

Apelul lor trece chiar și dincolo de expunerea pe ecranul unui computer. Când le priveam ca fotografii – o portocală cusută, o banană zgâriată și lipită cu ațe –, era greu să nu simt o luptă a emoțiilor atât ca răspuns la distrugerea lor, cât și la munca inadecvată, atentă, încăpățânată și plină de speranță prin care erau vindecate cele întâmplate, cusătură de cusătură, și de la fermoar la nasture.

Nu eram singura care credea că fructele sunt emoționante. Într-o monografie din *frieze* despre Zoe Leonard, critica Jenni Sorkin descrie că a văzut instalația pentru prima dată când umbla nervoasă prin Philadelphia Museum of Art cu ceva timp în urmă, pe la începutul mileniului. „De la distanță arăta ca detritus. Apoi m-am apropiat și am încetat să mai fiu nervoasă, însă m-am întristat și însingurat – disperarea m-a izbit în moalele capului. Fructele cusute erau, în mod inexplicabil și absurd, intime.“[8]

Pierderea este soră cu singurătatea. Se intersectează și se suprapun, așa că nu e surprinzător că o lucrare despre jale s-ar putea să stârnească sentimentul de însingurare și de separare. Mortalitatea este un proces singuratic. Existența fizică este singuratică prin natura sa. Suntem prinși într-un corp care se mișcă inexorabil spre decădere, micșorare, risipire și fracturare. Mai există și singurătatea provocată de doliu, singurătatea iubirii pierdute sau înșelate, a dorului de una sau mai multe persoane, singurătatea jalei.

Toate astea pot fi comunicate prin intermediul fructelor moarte, prin cojile lor uscate împrăștiate pe podeaua unei galerii. Ce face *Strange Fruit* atât de tulburător, de dureros este chiar coaserea, care lasă să se citească un alt aspect al singurătății, speranța ei agonizantă. Singurătatea ca dorință de apropiere, de comuniune, alăturare, unire, pentru a recupera ceva ce a fost separat, abandonat, distrus sau lăsat uitării. Singurătatea ca dorință de integrare, ca senzația întregirii.

E amuzant să coși lucrurile, să le peticești cu bumbac sau sfoară. Practic și simbolic, faci o muncă a mâinilor și a minții deopotrivă. Una dintre cele mai atente explicații ale activităților de acest gen vine de la psihanalistul și pediatrul D.W. Winnicott, cel care a continuat munca lui Melanie Klein. Winnicott și-a început cariera în psihanaliză, vindecând copiii strămutați în timpul celui de Al Doilea Război Mondial. A lucrat toată viața cu noțiunile de atașament și separare, dezvoltând de-a lungul timpului conceptul de obiect tranzițional, de

proprietate, de sine real și fals, și modul în care ele se dezvoltă ca răspuns la mediile periculoase sau sigure.

În *Joc și realitate*, el descrie cazul unui băiețel a cărui mamă l-a abandonat de mai multe ori ca să meargă la spital, prima dată ca să o nască pe sora lui, apoi ca să își trateze depresia. În urma acestor experiențe, băiatul a devenit obsedat de sfori, folosindu-le ca să lege mobila din casă, înnodând scaunele de mese și legând pernuțele de șemineu. Într-un moment mai alarmant, i-a legat de gât surorii lui o sfoară.

Winnicott credea că aceste acțiuni nu erau, așa cum se temeau părinții, întâmplătoare, obraznice sau nebunești, ci mai degrabă declarative, adică felul în care comunica un lucru inadmisibil de transmis prin limbaj. Credea că băiatul încearcă să exprime frica de separare și dorința de a recâștiga legătura pierdută pe care le-a simțit când fusese pus în pericol și se pierduse complet. Winnicott scria: „Sfoara poate fi privită ca o extensie a tuturor celorlalte tehnici de comunicare. Sfoara leagă, după cum, de asemenea, ajută la împachetatul obiectelor și la susținerea materialului neintegrat. În această privință, sfoara are un înțeles simbolic pentru toată lumea; o exagerare a folosirii sforii poate ține cu ușurință de debutul unui sentiment de insecuritate sau de ideea unei lipse de comunicare.“[9]

Frica de separare este un pilon central al muncii lui Winnicott. În primul rând o experiență infantilă, este o teamă care persistă și în cazul copiilor mai mari și al adulților, având ca rezultat vulnerabilitatea sau izolarea. În cel mai rău caz, această stare duce la apariția unor sentimente catastrofale, pe care el le numea *fructele privațiunii*[10], printre care se numără:

- Sfărâmarea încrederii
- Deznădejdea continuă
- Izolarea completă din cauza lipsei mijloacelor de comunicare
- Disociere între *Psyche* și *Soma*.

Această listă vorbește din inima singurătății. Pierderea încrederii, prăbușirea, faptul că nu îți mai refaci vitalitatea, că ești blocat mereu într-o încăpere în care realitatea și limitele se erodează imediat: acestea sunt consecințele separării, fructele lor amare.

Copilul își dorește în timpul scenelor de abandon să fie ținut, cuprins, să fie liniștit de ritmul respirației, de bătăile inimii, să se privească în oglinda

chipului mamei lui zâmbitoare. Cât despre copiii mai mari sau despre adulții care nu au fost crescuți adecvat sau au fost ținuți pe loc de o experiență fundamentală de separare, aceste sentimente stârnesc de obicei nevoia unor obiecte tranziționale în care să își investească energia, obiecte dragi care le pot ajuta sinele să se reculeagă și echilibreze.

Unul dintre lucrurile cele mai interesante la povestirea lui Winnicott cu băiatul obsedat de sfori este că, deși se străduiește să spună că nu are un comportament anormal, percepe pericolele asociate acestuia. În cazul în care contactul nu era restabilit, el credea că individul ar fi putut să treacă de la durere la disperare. Obiectul jocului ar fi devenit în schimb *înșelător*. În această stare precară a lucrurilor, funcția sforii s-ar transforma „într-o *negare a separării*. Pe măsură ce negarea separării devine un lucru în sine, îi sunt atribuite proprietăți periculoase și nevoi care trebuie deprinse“[11].

Când am citit prima dată declarația, mi-am amintit pe loc coșul de nuiele din camera lui Henry Darger pe care o vizitasem la Chicago. Era umplută cu bobine recuperate și bucăți de sfoară pe care le strângea din șanțuri și coșuri de gunoaie de prin oraș. Întors acasă, își petrecea ore întregi descâlcindu-le, netezind firele înainte să le lege una de alta. Era o ocupație pe care o considera foarte emoționantă, dacă judecăm după jurnalul lui, în care nu însemna mai mult decât mersul la slujbe și încurcăturile sau dificultățile întâmpinate cu funiile și sforile maronii.

29 martie 1968: „Criză de nervi din cauza încâlcelilor și nodurilor prinse în sfori. Amenință să arunc o minge în imaginile sacre din cauza dificultății.“[12] 1 aprilie 1968: „Încâlceală de sfori, dificil de făcut. Câteva crize de nervi serioase și înjurături.“ 14 aprilie 1968: „De la 2 la 6 p.m. am desfăcut încâlceala de sfori albe ca să le pun în jurul mingii. Mai multe crize fiindcă uneori cele două capete ale sforii nu stau lipite.“ 16 aprilie 1968: „Iar am avut probleme cu sfoara. Destul de furios cât să îmi doresc să fiu o tornadă puternică. Înjurat Dumnezeu.“ 18 aprilie 1968: „Multe sfori și funii. Nu multe noduri de data asta. Cântat în loc de înjurat și crizat.“

Există în înregistrările lui așa de multă intensitate emoțională, culmi ale furiei și neliniștii, încât simți visceral cum ar fi să privești sfoara ca pe un material periculos. Să o vezi ca pe ceva care trebuie supus, ceva spre care ar putea fi îndreptate neliniști mai mari, ceva care, dacă nu este folosit corect, ar putea dezlănțui o revărsare de furie și durere copleșitoare.

Însă, potrivit lui Winnicott, acest gen de activitate face mai mult decât să refuze separarea sau să înlocuiască sentimentele. Folosirea obiectelor tranziționale ca sfoara este o cale de acceptare a problemelor și de vindecare a rănilor, lipind sinele, astfel încât contactul să poată fi înnoit. Arta, spune Winnicott, era un loc în care munca de acest fel putea fi desfășurată, în care te puteai mișca liber între integrare și dezintegrare, încercând să repari, să asculți durerea și pregătindu-te pentru minunata și periculoasa experiență a intimității.

*

E amuzant dacă te gândești că vindecarea sau acceptarea singurătății și a pierderii, a problemelor acumulate în scenele de apropiere, dezamăgirile inevitabile care apar când oamenii se leagă unul de celălalt, ar putea avea loc prin intermediul obiectelor. E amuzant și totuși, cu cât mă gândeam mai mult la asta, cu atât mai mult prindea formă. Oamenii confecționează obiecte – artă sau lucruri adiacente artei – ca o modalitate de a-și exprima nevoia de apropiere sau frica de ea. Oamenii confecționează obiecte ca să facă față rușinii și suferinței. Oamenii confecționează obiecte ca să se dezgolească, să își vadă cicatricile, să reziste în fața opresiunii, să creeze un spațiu în care să se miște liber. Arta nu trebuie neapărat să repare ceva și nici nu are datoria să fie frumoasă sau morală. Și totuși, există artă care se îndreaptă spre vindecare. Ca franzelele lui Wojnarowicz, ea străbate spațiul fragil dintre separare și apropiere.

În ultimii cinci ani din viață, Andy Warhol a cusut și el, lipind fotografii pentru a crea versiuni făcute în casă ale vechilor copii. Una dintre cele mai frumoase din această serie este un mozaic de nouă fotografii alb-negru cu prietenul lui, Jean-Michel Basquiat. Pozele au fost puțin afectate în procesul de trecere prin mașina de cusut – margini îndoite și ațe netăiate care atârnau de margini.

În fotografie, Basquiat mănâncă aplecându-se într-o poziție extrem de crăcănată. Are ochii închiși și aproape stă ghemuit peste masă, iar gura e atât de larg deschisă, încât îi vezi molarii apropiindu-se de ceea ce pare o furculiță cu pâine prăjită. Bliț complet, o umbră sau pată lângă bărbia lui. E îmbrăcat tot în alb și lumina albă i se răsfrânge de pe față. Pe masa aglomerată sunt teancuri cu farfurii, clasicele componente ale unei cine deconstruite. O ceașcă pentru fructe, un vas cromat pentru lapte, o cană de cafea, solniță și piperniță, un

borcan cu bețișoare de zahăr și un pahar cu un lichid înspumat, poate chiar bere. Impresia pe care ți-o lasă e de opulență, bogăție, plenitudine: toate calitățile abstracte pe care Basquiat și le dorea în căutarea precipitată a ceva ce nu îi ajungea niciodată, o foame insațiabilă pe care nici banii, nici drogurile sau faima nu au putut să o potolească. Asta se întâmpla parțial din cauza faptului că era un bărbat negru care încerca să fie recunoscut într-o societate care îl respingea mereu, chiar și atunci când avea în jur oameni care îl ridicau în slăvi.

Forma și cauza foamei lui Basquiat nu erau diferite de ale eroinei sale, Billie Holiday. În ciuda faimei, a fost mereu hăituit de rasism: era confundat cu un proxenet, i se refuza participarea la petrecerile din lumea bună, niciun taxi nu oprea în dreptul lui, așa că se ascundea cât timp fetele albe îi făceau rost de transport. Arta lui inconfundabilă, impenetrabilă și magică se împotrivea tuturor lucrurilor, formulând un limbaj propriu al dezacordului, creând o vrajă de rezistență, vorbind în termeni rebeli împotriva sistemelor de putere și despre răutate. Nu e de mirare că a fost bântuit când a aflat că Holiday nu avea o piatră de mormânt, așa că a muncit din greu câteva zile creându-i una – un obiect care să aducă un omagiu felului în care trăise și să vorbească despre cruzimea morții sale.

Poate Warhol nu a înțeles toate astea, deși sigur a fost martorul unor scene în care Basquiat era umilit sau exclus. A colaborat cu el să îi facă un portret lui Billie Holiday care se apleca cu pantofii ei roșii peste o reclamă albăstruie cu Del Monte. Chiar și așa, în ciuda diferențelor de la cer la pământ, cei doi bărbați au devenit inseparabili. Warhol îl iubea pe Basquiat în același fel în care, cu ani în urmă, îl iubise pe Ondine. S-au întâlnit prima dată în 1980, când Jean-Michel, pe atunci un *graffiti artist* murdar și tânăr, cunoscut sub numele SAMO, Same Old Shit, s-a apropiat de el pe stradă și l-a convins să cumpere o pictură pe care nici nu o voia.

„Unul dintre oamenii care m-au scos din minți“[13], spune prima însemnare de jurnal care îi menționează numele, pe 4 octombrie 1982. Mai târziu se transformă în *am mers să mă întâlnesc cu Jean Michel la birou* sau *luat taxiul ca să mă văd cu Jean Michel*. În curând, merg să facă sport împreună și să își facă manichiura; Jean-Michel îl sună la orice oră, uneori ca să bârfească și alteori să scape de ciclul anxietății și paranoiei, despre care Warhol spunea: „De fapt, dacă stă să vorbească la telefon cu mine, se simte mai bine.“[14]

În unele feluri, Warhol îi semăna lui Basquiat în lăcomia de senzații, deși nu când venea vorba despre sex și droguri. Potrivit jurnalelor, în care Basquiat apare de 113 ori pe 807 pagini, consumul titanic de droguri îl fascina și oripila pe Warhol. Descriind o vacanță interminabilă a lui Basquiat cu iubita lui, se întreba cârcotaș: „Cât poți să sugi pula?“[15], întrebare care l-a adus într-o stare de profund regret față de retragerea sa din activitățile fizicului. „O, nu știu. Bănuiesc că am ratat multe în viață. Niciodată n-am agățat pe stradă sau altceva de genul ăsta. Simt că viața a trecut pe lângă mine.“

Își făcea griji pentru Basquiat, tânjea după compania lui și se îngrijora pentru consumul de heroină. Erau momente în care venea la studio și se împiedica de câte o pictură, luându-i cinci minute să se încheie la șireturi sau ghemuindu-se și adormind pe podeaua Fabricii. Cel mai mult îi plăcea creativitatea prieteniei lor, felul în care lucrau împreună, unul lângă celălalt sau chiar pe aceeași pânză, liniile lor confundându-se pe măsură ce Warhol adopta din ce în ce mai mult jargonul lui Basquiat. I-a făcut cunoștință cu mulți oameni din lumea artei, genul care îl înconjurau prin anii ’60 și cărora le-a pierdut urma de-a lungul anilor de vacuitate și zorzoane.

Ceva din nerăbdarea lui se citește și în fotografii, alături de îngrijorarea palpabilă în legătură cu drumul pe care îl poartă apetitul și care va fi destinația lui. De multe ori, pare că portretele lui Warhol reușesc să dezgroape ceva nou, există ceva din setea unui vampir în dorința lui de a surprinde expresiile altor oameni, de a le depozita și apoi reproduce și multiplica esențele. Dar mă întreb dacă uneori nu încerca să îi ferească de pericole, și mă refer la pericolul morții, care pândește din fiecare colț al operei sale – de la picturile cu scaune electrice la *Empire*, filmul slow-motion tras într-o singură dublă de opt ore și cinci minute, cu Empire State Building pe parcursul nopții, ca o privire lungă și fixă a timpului care spală fața lumii.

Dar una e să te confrunți cu asta în artă și alta e să o faci în viața reală. Warhol era mereu neliniștit la gândul bolii sau al oricărui semn de slăbiciune fizică, exact ca acel băiat mic care se ascundea sub pat până se trezea tatăl lui. Spaima lui de moarte i-a adus fobia de spitale pe care o împărtășea și Billie Holiday. *Locul*, le numea el, cerându-le taximetriștilor să le ocolească, astfel încât să nu prindă nici cea mai vagă urmă de contaminare pe lângă intrări. Prietenia cu Basquiat a coincis cu desfășurarea crizei SIDA, așa o arată însemnările de jurnal.

Moarte și dispariții pretutindeni; moarte și dispariții legate de apetit, eros, și de extazul efemer și imposibil de oprit al drogurilor. Warhol trebuie să fi simțit prezența amenințării, premoniția unei pierderi, când îl vedea pe prietenul lui cum se agită în mrejele heroinei, oscilând între paranoia și somnambulism. Dar așa cum se întâmplă, fiindcă moartea este înșelătoare mai presus de orice, Warhol a cedat primul, dispărând în liniște la primele ore ale dimineții, pe 22 februarie 1987, într-o cameră privată din New York Hospital, unde își revenea după o aparent liniștită intervenție chirurgicală pentru îndepărtarea vezicii biliare, o operație pe care încercase disperat să o evite. O situație la care nimeni nu se aștepta, Basquiat a mai trăit optsprezece luni, înainte să ia o supradoză de heroină în vara lui 1988, în clădirea de pe Great Jones Street, într-un Soho dinainte de îmburghezire, un loc pe care îl închiriase de la Andy.

În necrologul lui, *The New York Times* a observat: „Moartea domnului Warhol de anul trecut a îndepărtat una dintre puținele opreliști din calea apetitului și legăturii nestatornice ale domnului Basquiat cu narcoticele.“[16] Poate că sentimentul lui Warhol că era o oprelişte pentru Basquiat, o sfoară care să îl cuprindă, era motivul pentru care portretul cusut arată ca o piesă din serigrafiile *Extinction* pe care le făcuse în 1983, la insistențele activiștilor de mediu. Seria comunica neliniștea lui cu privire la pierderea sau dispariția ființelor dragi. Fiecare portretizează o specie pe cale de dispariție sau care era în pericol, printre care și elefantul african, rinocerul negru, muflonul – tristețea privirii lor și gravitatea nu sunt diminuate de culorile pop și de aparenta bună dispoziție comercială. Amintiri dintr-o vreme a dispariților, primele indicii ale nenumăratelor pierderi cu care ne confruntăm acum, singurătatea inimaginabilă de a fi lăsat în urmă într-o lume pe care tot noi am prădat-o.

Împotriva acestei amenințări omniprezente și rapide a extincției, împotriva riscului din ce în ce mai ridicat de abandon, Warhol strângea lucruri, balast, prin care verifica, înlănțuia sau chiar păcălea timpul. Ca mulți alți oameni, printre care și Henry Darger, își domolea anxietatea de separare, frica de pierdere și singurătate, colecționând și depozitând, cumpărând fără oprire. Acesta este Andy cel lacom surprins în statuia argintie din Union Square, cu Polaroidul în jurul gâtului și o sacoșă de la Bloomingdale's în mâna dreaptă. Acesta este Andy care, înainte să ia taxiul spre spital cu ceea ce sigur era o vezică biliară infectată și extrem de dureroasă, și-a petrecut ultimele ore din viață acasă, pe East 66th Street, încărcându-și seiful cu bunuri, același Andy a

cărui casă a fost găsită după moartea lui plină-ochi la fiecare etaj cu sute și mii de pachete și cutii nedesfăcute, care conțineau orice, de la lenjerie intimă la cosmetice și antichități Art Deco.

Dar ca fiecare altă activitate obișnuită la care lua parte, Warhol își transformase și colecționatul în artă. Cea mai mare lucrare pe care a făcut-o în toată viața lui, Capsulele Timpului, erau șase sute zece cutii de carton sigilate, umplute în ultimii treisprezece ani ai vieții cu diferite tipuri de detritus care inunda Fabrica: scrisori, cărți poștale, ziare, reviste, fotografii, facturi, bucăți de pizza, o felie de prăjitură de ciocolată, chiar și un picior mumificat de om. Ținea unul în biroul de la Fabrică și unul acasă, mutându-le în lipsă de spațiu într-un depozit, deși plănuia să le vândă sau expună într-un fel. După moartea lui, au fost transferate la Warhol Museum din Pittsburgh, unde o echipă de curatori a lucrat încă de la începutul anilor ’90 să le catalogheze conținutul.

Cât am locuit în apartamentul lui Larry, am hotărât să mă uit la Capsulele Timpului, să văd ce voia Warhol să conserve. Proiectul nu fusese deschis publicului, așa că am scris încă o dată o scrisoare de intenție către curatori, care au fost de acord să îmi ofere cinci zile de observare, dar nu și atingere, a unei părți din conținut.

Nu mai fusesem în Pittsburgh înainte. Hotelul meu era la câteva străzi distanță de muzeul Warhol și în fiecare dimineață mergeam pe jos până acolo pe o stradă paralelă cu râul, dorindu-mi să îmi fi luat mănuși. M-am îndrăgostit de muzeu de la prima privire. Spațiul meu preferat se situa în vârful clădirii: un labirint abia luminat de camere în care auzeai ecouri și în care erau proiectate filmele lui Warhol din anii ’60. Nu le văzusem în mărime naturală până atunci, granulare și clipocind în culorile mercurului și argintului tocit. Toate acele lucruri pe care ochii lui le înghițiseră. Corpul somnolent al lui John Giorni. Frumosul Mario Montez, strălucind cu o căciulă de blană albă pe cap și mâncând încet și erotic o banană. Un Taylor Mead dezbrăcat și agitat, la a cărui slujbă de înmormântare am participat un an mai târziu. Voiam să aduc un ultim omagiu cercului din ce în ce mai strâmt al lui Warhol. Nico în *Chelsea Girls*; cerul din spatele Empire State Building crescând în lumină. Probabil timpul petrecut în cameră trecea cu încetinitorul, avea greutate din cauza felului în care filmele erau proiectate la jumătate din viteza inițială.

Capsulele Timpului erau păstrate pe rafturi de metal în biroul arhivistului de la etajul al patrulea. La capătul camerei, un bărbat îmbrăcat într-un cort de plastic își continua delicata muncă de conservare, iar la o masă din față, o

tânără cu o lupă identifica oameni din fotografiile lui Warhol. Și artistul Jeremy Deller era în vizită, arătând minunat într-o geacă pufoasă și roz de Barbie. Îl cunoscuse pe Warhol în anii ’80 și în teancul cu fotografii găsise unele dintre cele în care erau doar ei doi în apartamentul lui Warhol de la hotelul Grand London; Deller îmbrăcat cu un blazer dungat și Andy cu o pălărie blegită și cumva prostească îndesată peste perucă.

Ca să vezi Capsulele, trebuia să porți mănuși albastre de plastic. Curatorul a dat cutiile jos una după alta, așezând fiecare obiect pe câte o hârtie protectoare. Capsula Timpului 27 era plină cu hainele Juliei Warhola: șorțurile ei înflorate și eșarfele îngălbenite, o pălărie neagră din velur cu o agrafă din piatră de Rin, o scrisoare care începea cu *Dragă Buba și unchiule Andy, a ajuns Moș Crăciun pe acolo? Ați văzut la TV?*[17]. Flori vechi de satin, un singur cercel, un prosop murdar, multe dintre ele împachetate în pungi de plastic pentru morcovi, o ultimă urmă a soluțiilor excentrice de depozitare la care apela Julia din încăpățânarea ei de a economisi.

În Capsula Timpului 522 se găseau rămășițele lui Basquiat, inclusiv certificatul de naștere, pe care îl etichetase, și un desen pe care i-l făcuse lui Andy în albastru, cu brațele larg deschise, ținând o cameră pe care scria *CAMERĂ* cu litere mari de tipar dedesubt. Mai exista și o scrisoare din partea lui, imprimată pe hârtie de la hotelul Royal Hawaiian – trei pagini cu puțin scris, care începeau cu *BUNĂ DULCEAȚĂ, AICI ÎN WAIKIKI*[18].

Dar alături de relicvele neprețuite, mai existau cutii umplute cu sute de timbre, pijamale de la hotel puse pe umeraș, mucuri de țigară și creioane, pagini și pagini de notițe luate în grabă care conțineau numele unor superstaruri inexistente. O pensulă folosită, un bilet pentru operă, New York State Driver’s Manual, o singură mănușă din piele întoarsă maro. Ambalaje de bomboane, sticle nu tocmai goale de Chloé și Ma Griffe, o felicitare de aniversare gonflabilă, semnată cu un Sharpie *Love Yoko & Co.*

Ce erau, de fapt, Capsulele? Coșuri de gunoi, sicrie, vitrine, seifuri; feluri de a-i reține pe cei dragi la un loc, metode prin care să eviți întotdeauna pierderea, să simți durerea sau singurătatea. Ca *Strange Fruit* al lui Leonard, au ceva din profilul unei investigații ontologice. Ce rămâne după ce se îndepărtează esența? Coajă și piele, lucruri pe care vrei să le arunci, dar nu prea poți. Ce ar fi făcut Winnicott din ele? Ar fi folosit cuvântul *înșelător* sau le-ar fi văzut gingășia,

felul în care încearcă să oprească timpul, să îi împiedice pe cei grăbiți și morți să plece prea departe, prea repede?

Nepotul lui Andy, Donald, ținea un discurs la muzeu cât timp am fost acolo, așa cum făcea în multe săptămâni. Într-o după-amiază, ne-am așezat la o cafea împreună și mi-a povestit despre unchiul lui, vorbind încet și clar spre micul meu reportofon argintiu. Își aducea aminte cel mai mult bunătatea lui Andy, cum îi plăcea să glumească în preajma copiilor, în timp ce teckelii lui, Amos și Archie, alergau și lătrau prin cameră. Apartamentul lui fusese burdușit de sus până jos cu obiecte fascinante, iar Donald își amintea că și atunci se gândise la camera aceea ca la un microcosmos al New Yorkului, orașul care i se părea fascinant în copilărie.

Unchiul Andy avea talent la ascultat, la a-i face pe oamenii întâlniți, oricine ar fi fost ei, să vorbească despre viețile lor, chiar și dacă erau copii. „Cred că nu îi plăcea să vorbească despre sine, pentru că îi găsea pe alții mai importanți“[19], a spus Donald, adăugând mai târziu că întotdeauna crezuse că Warhol se considera pe sine un om plictisitor. Pe sine, adică Andrew Warhola, omul vulnerabil care locuia sub peruca argintie și corset.

A mai vorbit și despre catolicismul lui Warhol, ceva ce împărtășea cu Darger și Wojnarowicz: cum fiecare duminică era o zi sfântă, în care mergea invariabil la biserică. Această informație se alinia cu însemnările de jurnal în care spusese că în zilele de Crăciun împarte mâncare în adăposturi pentru oamenii străzii, un aspect al lui Warhol care rămâne eclipsat de mersul la petreceri și de prietenii celebri. A vorbit și despre cât de dor îi era lui Andy de mama lui după moartea acesteia și despre cum a învățat să trăiască după această pierdere.

L-am întrebat dacă era de părere că Andy fusese fericit și mi-a spus că se simțea cel mai bine în studioul lui, un loc pe care Donald l-a numit *locul lui de joacă*, adăugând că Andy sacrificase multe ca să devină artist, inclusiv posibilitatea de a avea o familie a lui. Mai târziu, după ce am închis reportofonul și vorbeam la cafea, am adus vorba despre Capsule, iar el mi-a spus gânditor că *poate erau partenerele lui*.

Poate așa și erau sau măcar reprezentau felul în care el umplea un spațiu pe care l-ar fi ocupat un partener. Sau poate îl liniștea să știe că, orice s-ar fi întâmplat, oricine ar fi dispărut, avea toate dovezile la îndemână, puse în cutii și gata să lupte împotriva morții.

*

E ușor să uităm că Andy era și el un fel de țesătură alcătuită din petice. În ultima zi pe care am petrecut-o la muzeu, unul dintre curatori mi-a arătat o cutie a corsetelor pe care Andy nu avea încotro și le purta în fiecare zi a vieții lui după ce glonțul lui Solanas trecuse prin el ciupind din organe, ricoșând în interior și lăsându-i o hernie permanentă, o gaură în burtă. Pe etichetă scria *Bauer & Black, brâu abdominal, mărime mică, făcut în SUA*.

Erau incredibil de mici, făcute special pe talia lui. Multe fuseseră vopsite de prietena lui, Brigid Berlin, cunoscută și ca Brigid Polk și Ducesa, B. pentru prietenul ei, A. Alesese culori vesele, roșu fructat și verde crud, mov, portocaliu, galben și un gri-albăstrui foarte drăguț. Arătau ca niște chestii pe care le-ar fi purtat Maria Antoaneta – o Maria post-punk, care se ducea în Danceteria cu o perucă roz și impunătoare. „A făcut o treabă minunată cu ele“[20], scria Andy în jurnal în 1981. „Culorile sunt atât de strălucitoare“, a adăugat cu părere de rău mai târziu. „Dar se pare că nimeni nu o să le vadă oricum – lucrurile nu merg bine cu Jon.“

Corsetele m-au făcut mai atentă decât orice la Warhol ca prezență fizică, un corp care era mereu pe punctul de a se destrăma. Și-a petrecut o mare parte din viață încercând să se lipească exact ca pe un asamblaj făcut din părți împrumutate: perucile albe și blonde, ochelarii imenși, cosmeticele pe care le folosea ca să ascundă pielea roșiatică și porii lui mari și deschiși. Una dintre cele mai întâlnite exprimări din jurnalele lui este *m-am lipit la loc*, adică exact rutina lui nocturnă de a-și lipi peruca, de a afișa o versiune finisată a lui Andy, o producție publică, cea pregătită pentru cameră, profesionistă. Spre sfârșitul vieții, și-a petrecut multe seri jucându-se cu produsele cosmetice în fața oglinzii, făcându-și fețe mai bune și mai strălucitoare, același truc benevol de magie pe care îl făcuse de sute de ori pentru celebrități și vedete, de la Debbie Harry la Mao Zedong.

Lipiciul l-a trădat doar o dată, pe 30 octombrie 1985, când semna exemplarele din albumul de fotografii *America*, la librăria Rizzoli. În fața cozii, a întregului magazin, o fată bine îmbrăcată și drăguță s-a repezit și i-a furat peruca, expunându-i astfel capul chel, ca un marcator al rușinii, ascuns permanent încă din tinerețe, când începuse să își piardă părul.

Nu a fugit. Și-a tras gluga hainei Calvin Klein și a continuat să dea autografe. În jurnal, câteva zile mai târziu, a scris începând cu: „OK, să trecem peste asta. Miercuri. Ziua în care cel mai mare coșmar al meu s-a adeverit.“[21] Experiența i

se păruse terifiantă. „A fost absolut șocant. M-a durut fizic. Și a durut pentru că nimeni nu mă avertizase.“

Nu e de mirare. Imaginează-ți că ești dezbrăcat și că părțile cele mai sfâșietoare din corpul tău sunt dezgolite în fața martorilor amuzați și ostili. Când era doar un băiețel, Andrew Warhola refuzase la un moment dat să meargă la școală un an întreg, pentru că îl bătuse o colegă. Dar acum era mai rău; nu doar violență împotriva lui, ci mai degrabă dezarticulare, părți din corpul lui fiind dezlipite.

Sunt foarte puține imagini la care mă pot gândi în care Warhol să arate acest aspect al lui voit, dezbrăcat de costumații și expunând forma umană de care atât Capsulele Timpului, cât și corsetele îl protejau. Întoarsă la New York, am vânat o serie de fotografii alb-negru făcute de Richard Avedon în vara lui 1969, în care Warhol, îmbrăcat cu o haină de piele neagră și un pulover negru, își afișează abdomenul plin de cicatrici, pozând ca Sfântul Sebastian, cu mâinile în șolduri.

Celălalt portret dezbrăcat a fost pictat de Alice Neel în 1970 și este astăzi deținut de Whitney. Warhol stă pe o canapea, purtând pantaloni maro și pantofi strălucitori de aceeași culoare. Este prins în corset, însă partea de sus a corpului e dezgolită, lăsând să se vadă un piept plin de cicatrici și deformat, dominat de două tăieturi adânci și mov, care îi împart cutia toracică în triunghiuri. Pe fiecare parte a lor sunt dungi albe care reprezintă fantomele cusăturilor. Ochiul lui Neel și pensula zăbovesc atent peste corpul lui destrămat, frumos și lovit. Le cuprinde pe toate: încheieturile subțiri, burta umflată și încorsetată, sânii delicați și mici, cu areolele lor roz.

Îmi plăcea cum arată Warhol în acea pictură, felul reticent în care se compune. Stă cu ochii închiși și bărbia îndreptată în sus. Neel i-a alcătuit fața din tonuri blânde de roz-pal și gri. Liniile subțiri și albastre ca o umbră îi conturează maxilarul și conturul părului, dându-i paloarea extraordinară pe care și-o dorise mereu și scoțând în evidență finețea remarcabilă a structurii osoase. Care e cuvântul pentru această expresie facială? Nu exprimă mândrie sau retragere; este imaginea forței și a vulnerabilității profunde, neliniștitoare.

E straniu să vezi un privitor avid cum se supune analizei atente a altcuiva. „Arată puțin ca o femeie, bărbat și femeie în același timp“, comentează pictorița Marlene Dumas despre portret. „Warhol era și enigmatic; există un

aspect complet artificial și fals, însă există și aura de singurătate a unei personalități izolate."[22]

Singurătatea nu ar trebui să inducă empatie, dar, la fel ca jurnalele lui Wojnarowicz și vocea lui Klaus Nomi, pictura cu Warhol a fost unul dintre lucrurile care m-au vindecat de singurătate, dându-mi sentimentul că există o frumusețe ascunsă în faptul de a fi uman și, din acest motiv, supus nevoilor. O mare parte din singurătate are de-a face cu disimularea, cu a te simți constrâns să ascunzi vulnerabilitatea, să înlături urâțenia, să acoperi cicatricile, de parcă ar fi dezgustătoare. Dar de ce să te ascunzi? Ce e atât de greșit la dorință, la nevoie, la a nu fi ajuns la satisfacție, la nefericire? De unde vine nevoia de a trăi mereu la intensitate sau de a obține o unitate în doi în care să te ascunzi confortabil, rămânând baricadat de lume în tine?

În discuția sa despre *Strange Fruit*, Zoe Leonard a făcut o declarație despre treaba asta numită imperfecțiune, despre cum viața e alcătuită dintr-un șir nesfârșit de eșecuri intime, greșeli și separări, care oricum culminează în pierderi. La început, ea spune:

> Când coseam, mă gândeam la David. Mă gândeam la lucrurile pe care mi-ar plăcea să le repar și la toate celelalte pe care mi-ar plăcea să le adun – nu doar faptul că l-am pierdut când a murit, ci și că ne-am risipit prietenia când era încă în viață. După o vreme, am început să mă gândesc la pierdere în sine, la actul de a repara. Toți prietenii pe care îi pierdusem, toate greșelile făcute. Inevitabilitatea unei vieți cu cicatrici. Încercarea de a o coase la loc. […] Reparația asta nu cicatrizează rănile adevărate, dar mie îmi oferă ceva. Poate timpul sau ritmul în care coseam. Nu am fost în stare să schimb nimic din trecut sau să aduc înapoi oamenii pe care îi iubeam, dar am putut să îmi trăiesc dragostea și pierderile într-o formă măsurată și continuă; mi-am adus aminte.[23]

Sunt atât de multe lucruri pe care arta nu le poate face. Nu învie pe nimeni, nu rezolvă certurile dintre prieteni, nu vindecă SIDA și nici nu încetinește încălzirea globală. În același timp, are niște funcții extraordinare, capacitatea ciudată de a negocia teritoriile dintre oameni, inclusiv între cei care nu se întâlnesc niciodată, și totuși își îmbogățesc viețile. Are capacitatea de a crea intimitate; într-un fel, vindecă rănile și, chiar mai bine, îți arată că nu toate trebuie vindecate și nu toate cicatricile sunt urâte.

Dacă par categorică, e din cauză că vorbesc din propria experiență. Când am venit la New York, eram bucăți și, chiar dacă pare irațional, nu mi-am recuperat întregimea prin întâlnirea cuiva sau îndrăgostire, ci prin observarea lucrurilor pe care alții le făcuseră, absorbind ușor prin acest contact faptul că singurătatea și dorința nu înseamnă că ai eșuat, ci că trăiești.

În orașe are loc o îmburghezire treptată, chiar una emoțională, și cu același efect de omogenizare, înălbire și sufocare. În toiul strălucirii capitalismului târziu, ni se spune că toate sentimentele dificile – depresia, anxietatea, singurătatea, furia – sunt pur și simplu consecința unei chimii perturbate, sunt o problemă care trebuie rezolvată, mai degrabă decât un răspuns la injustiția structurală sau, pe de altă parte, la forma naturală a întrupării, a închisorii, cum a spus-o memorabil David Wojnarowicz, într-un corp închiriat, cu toate frustrările și suferințele pe care le presupune asta.

Nu cred că leacul împotriva singurătății este să întâlnești pe cineva, nu neapărat. Cred că are legătură cu două lucruri: să înveți cum să te împrietenești cu tine și să înțelegi că multe dintre lucrurile care par să ne afecteze în mod individual sunt, de fapt, rezultatul unor forțe mai mari, adică stigmatizarea și excluderea, care pot și ar trebui să fie înfrânte.

Singurătatea este personală, însă este și politică. Singurătatea este colectivă, este un oraș. Când vine vorba despre a trăi în el, nu avem nicio regulă și nici rușine. Trebuie doar să îți amintești că, atunci când cauți fericirea pentru tine, nu trebuie să uiți îndatoririle față de ceilalți. Suntem aici împreună, în acumularea treptată de cicatrici, într-o lume alcătuită din obiecte, în paradisul ăsta fizic și temporar, care foarte des ia înfățișarea iadului. Contează bunătatea, solidaritatea. Contează să rămâi atent, deschis, pentru că, dacă e să reținem ceva din ce s-a întâmplat înaintea noastră, este că sentimentele sunt trecătoare.

Note:

1 Sarah Schulman, *Gentrification of the Mind*, p. 27.

2 Larry Krone, *Then and Now*, Cape Collaboration.

3 Zoe Leonard, *Secession*, Wiener Secession, 1997, p. 17.

4 Billie Holiday și William Dufty, *Lady Sings the Blues*, Harlem Moon, 2006, p. 77.

5 *Billie Holiday și William Dufty, Lady Sings the Blues, Harlem Moon, 2006, p. 94.*

6 Zoe Leonard, ACT UP Oral History Project, interviu nr. 106, 13 ianuarie 2010.

7 Program prin care dependenții de droguri injectabile puteau să își aducă seringile folosite pentru a primi unele sterile la schimb, urmărindu-se astfel oprirea transmiterii bolilor infecțioase.

8 Jenni Sorkin, „Finding the Right Darkness“, *frieze*, nr. 113, martie 2008.

9 D.W. Winnicott, *Playing and Reality*, Routledge, 1971, p. 99. *Vezi* și ediția în limba română: *Joc și realitate*, Opere 6, traducere de Ioana Lazăr, Trei, București, 2006, p. 39.

10 D.W. Winnicott, *Babies and Their Mothers*, Free Association Books, 1988, p. 99.

11 D.W. Winnicott, *Joc și realitate*, p. 39.

12 Henry Darger, *Journal 27 Feb 1965 – 1 Jan 1972*, fișier 33:3, cutie 33, HDP.

13 Andy Warhol, *The Andy Warhol Diaries*, p. 462.

14 *Andy Warhol, The Andy Warhol Diaries, p 584.*

15 *Andy Warhol, The Andy Warhol Diaries, p 641.*

16 Michael Wines, „Jean Michel Basquiat: Hazards of Sudden Success and Fame“, *New York Times*, 27 august 1988.
17 Andy Warhol, TC-27, Andy Warhol Museum.
18 Andy Warhol, TC522, Andy Warhol Museum.
19 Donald Warhola, interviu cu autoarea, 12 noiembrie 2013.
20 Andy Warhol, *The Andy Warhol Diaries*, p. 421.
21 *Andy Warhol, The Andy Warhol Diaries, p. 689.*
22 Phoebe Hoban, „Portraits: Alice Neel's Legacy of Realism“, *New York Times*, 22 aprilie 2010.
23 Zoe Leonard, *Secession*, p. 18.

BIBLIOGRAFIE

Als, H., *White Girls*, McSweeney's, 2013.
— cu J. Lethem și J. Winterson, *Andy Warhol at Christie's*, Christie's, 2012.
Angell, C., *Andy Warhol Screen Tests: the Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné*, *vol. 1* (Abrams în asociere cu Whitney Museum of American Art, 2006).
Arbus, D., *Diane Arbus*, Aperture, 2011.
Arcade, P., *Bad Reputation: Performances, Essays, Interviews*, Semiotex(e)/MIT Press, 2009.
Aviv, R., „Netherland", *The New Yorker*, 10 decembrie 2012.
Barthes, R., *Roland Barthes*, University of California Press, 1977.
— *Mourning Diary*, Hill & Wang, 2010.
Bender, T., *The Unfinished City: New York and the Metropolitan Idea*, The New Press, 2002.
Benderson, B., *Sex and Isolation*, University of Wisconsin Press, 2007.
Benjamin, W., *One-way Street and Other Writings*, Penguin, 2009.
Berman, M., *On the Town: One Hundred Years of Spectacle in Times Square*, Verso, 2006.
Bisenbach, K. (ed.), *Henry Darger*, Prestel, 2009.
— *Henry Darger: Disasters of War*, KW Institute for Contemporary Art, 2003.
Bockris, V., *Warhol: The Biography*, Da Capo Press, 2003.
Bonesteel, M., *Henry Darger: Art and Selected Writings*, Rizzoli, 2000.
Bowlby, J., *Separation*, Basic Books, 1973.
Boym, S., *The Future of Nostalgia*, Basic Books, 2001.
Brown, B., „Things", *Critical Inquiry*, vol. 28, nr. 1.
Beaumont, M. și G. Dart (ed.), *Restless Cities*, Verso, 2010.
Cacioppo, J.T. și P. William, *Loneliness: Human Nature and the Need for Social Connection*, W.W. Norton, 2008.
— *et al.*, „The Anatomy of Loneliness", *Current Directions in Psychological Science*, vol. 12, nr. 13, pp. 7–74, iunie 2003.
Carr, C., *Fire in the Belly: The Life and Times of David Wojnarowicz*, Bloomsbury, 2012.
Chion, M., *The Voice in Cinema*, Columbia University Press, 1999.
Clements, J., *Widow Basquiat*, Payback Press, 2000.
Cohen, J., *Shots in the Dark: The Wayward Search for an AIDS Vaccine*, Norton, 2001.
Cole, S.W. *et al.*, „Accelerated Course of Human Immunodeficiency Virus Infection in Gay Men Who Conceal Their Homosexuality", *Psychosomatic Medicine*, vol. 58, pp. 219–231, 1996.
Colacello, B., *Andy Warhol: Holy Terror*, Harper Collins, 1990.
Connor, S., *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford University Press, 2000.
Cooke, L. și D. Crimp, *Mixed Use*, MIT Press, Manhattan, 2010.
Danto, A., *Andy Warhol*, Yale University Press, 2009.
Davis, G. și G. Needham (ed.), *Warhol in Ten Takes*, British Film Institute/Palgrave Macmillan, 2013.
Delany, S., *The Motion of Light on Water*, Paladin, 1990.
— *Times Square Red, Times Square Blue*, New York University Press, 1999.
Dillon, B., *Tormented Hope: Nine Hypochondriac Lives*, Penguin, 2009.
Dolar, M., *A Voice and Nothing More*, MIT Press, 2006.
Dworkin, C., „Whereof One Cannot Speak", *Grey Room*, vol. 21, toamnă, 2005.
Fahs, B., *Valerie Solanas*, The Feminist Press, 2014.

Foster, C., *Hopper's Drawings*, Whitney Museum/Yale University Press, 2013.
Foucault, M. și R. Sennett, „Sexuality and Solitude", *London Review of Books*, vol. 3, nr. 9, 21 mai 1981.
Frei, G., S. King-Nero și N. Printz (ed.), *Andy Warhol Catalogue Raisonné Volume 1: Paintings and Sculpture 1961–1963*, Phaidon Press, 2002.
— *Andy Warhol Catalogue Raisonné Volumes 2A and 2B: Paintings and Sculptures 1964–1969*, Phaidon Press, 2004.
Freud, A., „About Losing and Being Lost", *Indications for Child Analysis and Other Papers 1945–1956*, The Hogarth Press, 1969.
Friedberg, A., *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, MIT Press, 2006.
Fromm-Reichmann, F., *Principles of Intensive Psychotherapy*, Allen & Unwin, 1953.
— Dexter M. Bullard (ed.), *Psychoanalysis and Psychotherapy: Selected Papers of Frieda Fromm Reichmann*, University of Chicago Press, 1959.
Glembocki, V., „Are You Lonely?", *Research/Penn State*, vol. 14, nr. 3, septembrie, 1993.
Goffman, E., *Stigma: Notes on a Spoiled Identity*, Penguin, 1990.
Goldin, N., *The Ballad of Sexual Dependency*, Aperture, 2012.
— *The Other Side 1972–1992*, Cornerhouse Publications, 1993.
— *I'll Be Your Mirror*, Whitney Museum of Art, 1997.
Goldsmith, K., *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews*, Da Capo Press, 2004.
Goodrich, L., *Edward Hopper*, H.N. Abrams, 1993.
Gould, D.B., *Moving Politics: Emotion and ACT UP's Fight against AIDS*, University of Chicago Press, 2009.
Griffin, J., *The Lonely Society?*, Mental Health Foundation, 2010.
Groy, C. *et al.*, „Loneliness and HIV-related stigma explain depression among older HIV-positive adults", *AIDS Care*, vol. 22, nr. 5, 2010.
Hagberg, G.L., *Art as Language: Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory*, Cornell University Press, 1995.
Hager, S., *Art After Midnight: The East Village Scene*, St Martin's Press, 1986.
Hainley, B., „New York Conversation: Reading a: A Novel by Andy Warhol", *frieze*, nr. 39, martie–aprilie 1998.
Halperin, D.M. și V. Traub (ed.), *Gay Shame*, University of Chicago Press, 2009.
Haraway, D., *Cyborgs, Simians and Women: The Reinvention of Nature*, Free Association Books, 1991.
Harlow, H. și C. Mears, *The Human Model: Primate Perspectives*, Wiley, 1979.
— și S.J. Suomi, „Induced Depression in Monkeys", *Behavioral Biology*, vol. 12, 1974.
Herek, G.M., „Illness, Stigma, and AIDS", în *Psychological Aspects of Serious Illness*, G.R. VandenBos (ed.), American Psychological Association, 1990.
— (ed.), „Aids and Stigma in the United States: A special issue of American Behavioral Scientist", Sage Publications, 1999.
Holiday, B., W. Dufty, *Lady Sings the Blues*, Harlem Moon, 2006.
Howe, M. și M. Klein, *In the Company of My Solitude: American Writing from the AIDS Pandemic*, Persea Books, 1995.
Hughes, R., *Ethics, Aesthetics, and the Beyond of Language*, State University of New York Press, 2010.
Hujar, P., *Portraits in Life and Death*, Da Capo Press, 1977.
— V. Aletti și S. Koch, *Love & Lust*, Fraenkel Gallery, 2014.
Huxley, G. și M. Wrbican, *Andy Warhol Treasures*, Goodman Books, 2009.
Jarman, D., *Modern Nature*, Century, 1991.
— *At Your Own Risk: A Saint's Testament*, Hutchinson, 1992.
— *The Garden*, Thames & Hudson, 1995.
Julius, A., *Transgressions: The Offences of Art*, Thames & Hudson, 2002.

Kasher, S., *Max's Kansas City*, Abrams Image, 2010.
Kirkpatrick, D., „Suddenly Pseudo", *New York Magazine*, 22 decembrie 1999.
Klein, M., *Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921–1945*, Free Press, 1984.
— *Envy and Gratitude and Other Works 1946–1963*, The Hogarth Press, 1975.
Koch, S., *Stargazer: The Life, World and Films of Andy Warhol*, Marion Boyars, 2000.
Koestenbaum, W., *Humiliation*, Picador, 2011.
— *Andy Warhol: A Biography*, Phoenix, 2003.
— *My 1980s*, FSG, 2013.
Koolhaas, R., *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Monacelli Press, 1994.
Kramer, L., *Faggots*, Minerva, 1990.
Kuh, K., *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, Harper & Row, 1960.
Lahr, J., *Prick Up Your Ears: The Biography of Joe Orton*, Penguin, 1980.
Leonard, Z., *Secession*, Wiener Secession, 1997.
Levin, G., *Hopper's Places*, Knopf, 1989.
— *Edward Hopper: An Intimate Biography*, Rizzoli, 2007.
— (ed.), *Silent Places: A Tribute to Edward Hopper*, Universe, 2000.
Lotringer, S. (ed.), *David Wojnarowicz: A definitive history of five or six years on the lower east side*, Semiotext(e), 2006.
Lyons, D. (ed.), *Edward Hopper: A Journal of His Work*, Whitney Museum of American Art/W.W. Norton, 1997.
MacGregor, J., *Henry Darger: In the Realms of the Unreal*, Delano Greenidge Editions, 2002.
Masters, C., *Windows in Art*, Merrell, 2011.
Malanga, G. și A. Warhol, *Screen Tests | A Diary*, Kulchur Press, 1967.
McNamara, R.P. (ed.), *Sex, Scams and Streetlife: the Sociology of New York City's Times Square*, Praeger, 1995.
Mijuskovic, B.L., *Loneliness*, Associated Faculty Press Inc., 1979.
— *Loneliness in Philosophy, Psychology and Literature*, Van Gorcum, Assen, 1979.
Modell, A.H., *The Private Self*, Harvard University Press, 1993.
Moore, P., *Beyond Shame: Reclaiming the Abandoned History of Radical Gay Sexuality*, Beacon Press, 2005.
Moustakas, C., *Loneliness*, Jason Aranson Inc., 1996.
Mueller, C., *Walking Through Clear Water in a Pool Painted Black*, Semiotext(e)/Native Agents, 1990.
Muñoz, J.E., *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, 2009.
Name, B. și J. Cale, *The Silver Age: Black and White Photographs from Andy Warhol's Factory*, Reel Art Press, 2014.
Nelson, M., Bluets, Wave Books, 2009.
— *The Art of Cruelty*, W.W. Norton & Co., 2011.
— *The Argonauts*, Graywolf Press, 2015. *Vezi* și ediția în limba română: *Argonauții*, traducere din engleză de Elena Marcu, Black Button Books, București, 2017.
O'Doherty, B., *American Masters: The Voice and the Myth*, E.P. Dutton, 1982.
Orton, J. (ed.), John Lahr, *The Orton Diaries*, Methuen, 1986.
Prinz, N. și S. King-Nero (ed.), *Andy Warhol Catalogue Raisonné Volume 3: Paintings and Sculpture 1970–74*, Phaidon Press, 2010.
— Andy Warhol, *Catalogue Raisonné Volume 4: Paintings and Sculpture late 1974–76*, Phaidon Press, 2014.
Renner, R.G., *Edward Hopper*, Taschen, 2011.
Sanders, C.L., „Lady Didn't Always Sing the Blues", *Ebony*, vol. 28, nr. 3, ianuarie 1973.
Sante, L., *Low Life*, Vintage Departures, 1992.
— „My Lost City", *The New York Review of Books*, 6 noiembrie 2003.

Scholder, A. (ed.), *Fever: The Art of David Wojnarowicz*, New Museum Books/Rizzoli, 1999.
Schulman, S., *People in Trouble*, Sheba Feminist Press, 1990.
— *Girls, Visions and Everything*, Sheba Feminist Press, 1991.
— *My American History: Lesbian and Gay Life During the Reagan/Bush Years*, Routledge, 1994.
— *The Gentrification of the Mind: Witness to a Lost Imagination*, University of California Press, 2012.
Sedgwick, E.K., *Tendencies*, Duke University Press, 1994.
— *A Dialogue on Love*, Beacon Press, 2000.
Senior, J., „Alone Together", *New York*, 23 noiembrie 2008.
Serres, M. (trad.), M. Sankey și P. Cowley, *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies*, Continuum, 2008.
Shafrazi, T., C. Ratcliff și R. Rosenblum, *Andy Warhol: Portraits*, Phaidon Press, 2007.
Shilts, R., *And the Band Played On: Politics, People and the AIDS Epidemic*, St Martin's Press, 1987.
Shore, S. și L. Tillman, *The Velvet Years:Warhol's Factory 1965–67*, Pavilion Books, 1995.
Shuleviz, J., „The Lethality of Loneliness", *New Republic*, 13 mai 2013.
Smith, A., *Totally Wired: On the Trail of the Great Dotcom Swindle*, Simon & Schuster, 2013.
Smith, R., „Klaus Nomi", *Attitude*, vol. 1, nr. 3, iulie 1994.
Solanas, V., *SCUM Manifesto*, Verso, 2001.
Sontag, S., *Regarding the Pain of Others*, Penguin, 2004.
— Against Interpretation and Other Essays, Penguin Modern Classics, 2009. *Vezi* și ediția în limba română: *Împotriva interpretării*, traducere din engleză și note de Mircea Ivănescu, Vellant, București, 2016.
Specter, M., „Higher Risk", *The New Yorker*, 23 mai 2005.
Stimson, B., *Citizen Warhol*, Reaktion Books, 2014.
Thomson, D., *The Big Screen: The Story of the Movies and What They Did To Us*, Allen Lane, 2012.
Taylor, M. (ed.), *The Downtown Book: The New York Art Scene 1974–1984*, Princeton University Press, 2006.
— și J. Ault, „Active Recollection", în J. Ault, *Afterlife: a constellation*, Whitney Museum of Art, 2014.
Tillman, L., „The Last Words Are Andy Warhol", *Grey Room*, vol. 21, toamnă 2005.
Turkle, S., *The Second Self: Computers and the Human Spirit*, Simon & Schuster, 1984.
— *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*, Simon & Schuster, 1995.
— *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*, Basic Books, 2011.
Updike, J., *Still Looking: Essays on American Art*, Alfred A. Knopf, 2006.
Van der Horst, F.C.P. și R. Van der Veer, „Loneliness in Infancy: Harry Harlow, John Bowlby and Issues of Separation", în *Integrative Psychological & Behavioral Science*, vol. 42, nr. 4, 2008.
Warhol, A., *a, a novel*, Virgin, 2005.
— *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*, Penguin, 2007.
— *The Andy Warhol Diaries*, Pat Hackett (ed.), Warner Books, 1989.
— și G. Malanga, *Screen Tests: A Diary*, Kulchur Press/Citadel Press, 1967.
— și P. Hackett, *POPism*, Penguin, 2007.
— și U. Kittelmann, J.W. Smith și M. Wrbican, *Andy Warhol's Time Capsule 21*, Dumont, 2004.
Weinberg, J., „City-Condoned Anarchy", eseu pentru „The Piers: Art and Sex along the New York Waterfront", curatoriat de J. Weinberg, D. Jones, Leslie Lohman Museum of Gay and Lesbian Art, 4 aprilie – 10 mai 2012.
Weiss, R.S., *Loneliness: The Experience of Emotional and Social Isolation*, MIT Press, 1975.
Wells, W., *Silent Theater: The Art of Edward Hopper*, Phaidon, 2007.
Wilcox, J. și C. Trela, *The Autobiography and Sex Life of Andy Warhol*, Trela Media, 2010.
Winnicott, D.W., *Babies and Their Mothers*, Free Association Books, 1988.

Wittgenstein, L., *Philosophical Investigations*, traducere de G.E.M. Anscombe, Basil Blackwell, 1986. *Vezi* și ediția în limba română: *Cercetări filozofice*, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, Humanitas, București, 2004.
Wojnarowicz, D., *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration*, Vintage, 1991.
— *Memories That Smell Like Gasoline*, Artspace Books, 1992.
— *The Waterfront Journals*, Grove Press, 1997.
— *Brush Fires in the Social Landscape*, Aperture, 2015.
— (ed.), *Barry Blinderman, Tongues of Flame*, Illinois State University/Art Publishers, 1990.
— (ed.) A. Scholder, *In the Shadow of the American Dream*, Grove Press, 2000.
— cu T. Rauffenbart, *Rimbaud in New York*, Andrew Roth, 2004.
— cu J. Romberger și M. Van Cook, *7 Miles A Second*, Fantagraphics, 2013.
Wolf, R., *Andy Warhol, Poetry, and Gossip in the 1960s*, University of Chicago Press, 1997.
Woronov, M., *Swimming Underground: My Years in the Warhol Factory*, Serpent's Tail, 2004.
Wrenn, M. (ed.), *Andy Warhol: In His Own Words*, Omnibus Press, 1991.

MULȚUMIRI

S-ar putea crede că scriind o carte despre singurătate te vei izola, dar pentru mine, a fost, dimpotrivă, o experiență care m-a apropiat de alții. Am rămas uimită de câți oameni s-au străduit să facă tot ce le stă în putință ca să susțină acest proiect, așa că îmi este clar că singurătatea rămâne ceva ce împărtășim cu toții.

Primul om căruia vreau să îi mulțumesc este prietenul meu, Matt Wolf, care mi-a făcut cunoștință cu opera lui David Wojnarowicz, punând astfel această carte în mișcare, și care mi-a fost întotdeauna o incredibilă sursă de idei și legături.

Multe mulțumiri merg către cei care au făcut posibilă apariția cărții, o listă care trebuie să înceapă cu agenții mei dragi de la Janklow & Nesbit, minunata Rebecca Carter și P.J. Mark, amândoi niște cititori de vis, la fel și către Claire Conrad și Kirsty Gordon. Aș vrea să le mulțumesc și redactorilor mei extraordinari, Jenny Lord de la Canongate și Stephen Morrison de la Picador, pentru feedbackul lor gândit și profund și sprijinul lor. Rămân îndatorată către Arts Council, care mi-a susținut financiar călătoriile de investigații la diferite arhive, și Corporation of Yaddo, care mi-a oferit locul ideal de muncă. Le sunt profund recunoscătoare și celor de la MacDowell Colony, pentru că această carte a apărut din prieteniile pe care mi le-am făcut acolo.

Mulțumesc echipelor de la Canongate și Picador, în special lui Jamie Byng, Natasha Hodgson, Anna Frame, Annie Lee și Lorraine McCann de o parte a Atlanticului și lui P.J. Horoszko, Declan Taintor și James Meader de cealaltă. Și lui Nick Davies, desigur, care a făcut treaba să meargă.

Mi-am petrecut o bună parte din ultimii ani în arhive. Le sunt recunoscătoare celor de la Fales Library de la New York University, care găzduiesc Downtown Collection și David Wojnarowicz Papers, un loc care m-a inspirat de la bun început. Mulțumiri speciale către Lisa Darms, Marvin Taylor, Nicholas Martin și Brent Phillips, precum și lui Tom Rauffenbart, foarte generosul executor al averii lui David Wojnarowicz. Echipei de la American Folk Art Museum, unde se află Henry Darger Papers, care mi-a oferit tot atât de mult sprijin. Le mulțumesc și lui Valérie Rousseau, Karl Miller, Ann-Marie Reilly și Mimi Lester. Precum și INTUIT din Chicago,

pentru că mi-a permis să văd camera lui Darger. De la Whitney Museum of American Art, aș vrea să le mulțumesc curatorilor Carter Foster și lui Carol Rusk, bibliotecarul de la Edward and Josephine Hopper Research Collection. Mii de mulțumiri pentru personalul de la Warhol Museum, ale cărui bunătate, generozitate și ajutor au mers mult peste atribuțiile locului de muncă, în special lui Matt Wrbican, Cindy Lisica, Geralyn Huxley, Greg Pierce și Greg Burchard.

Cât timp am lucrat la această carte, am avut norocul să primesc o rezidență de un an la Eccles Centre for American Studies la British Library. Aș vrea să îmi exprim profunda recunoștință pentru Philip Davies, Catherine Eccles, Cara Rodway, Matthew Shaw și în special pentru Carole Holden – e visul oricărui scriitor să lucreze cu un curator care îi împărtășește interesele și sensibilitățile, așa că a fost o mare bucurie să primesc un ghid așa de pasionat și priceput.

Oamenilor care au dat puțin din timpul lor ca să fie intervievați sau să răspundă la chestionare, inclusiv John Cacioppo de la University of Chicago, Cynthia Carr, Stephen Koch de la Peter Hujar Archive (care mi-a arătat și frumosul portret al lui Wojnarowicz făcut de Hujar) și lui Donald Warhola. Vă mulțumesc tuturor. Îi sunt recunoscătoare și lui Sarah Schulman, a cărei muncă este o sursă constantă de informație și inspirație.

Le mulțumesc și celor din excepționala echipă de scriitori condusă de Elizabeth Day și Francesca Segal, fără de care ar fi fost mult mai greu și mai puțin distractiv. Lui Elizabeth Tinsley, a cărei gândire a încurajat-o pe a mea zeci de ani. Artistelor Sarah Wood și Sherri Wasserman – vă mulțumesc. Și mulțumiri speciale pentru minunatul Ian Patterson, care a citit și făcut comentarii pentru manuscris, cu multă inteligență și răbdare.

Apoi mai sunt prietenii și colegii care au discutat, citit, editat, încurajat, m-au hrănit și găzduit. În UK: Nick Blackburn, Stuart Croll, Clare Davies, Jon Day, Robert Dickinson, John Gallagher, Tony Gammidge, John Griffiths, Tom de Grunwald, Christina McLeish, Helen Macdonald, Leo Mellor, Tricia Murphy, James Purdon, Sigrid Rausing și Jordan Savage. În SUA: David Adjmi, Liz Duffy Adams, Kyle de Camp, Deb Chachra, Jean Hannah Edelstein, Andrew Ginzel, Scott Guild, Alex Halberstadt, Amber Hawk Swanson, Joseph Keckler, Larry Krone, Dan Levenson, Elizabeth McCracken, Jonathan Monaghan, John Pittman, regretatul Alastair Reid, Andrew Sempere, Daniel Smith, Schulyer Towne, Benjamen Walker și Carl Williamson.

Pentru ajutorul oferit cu materialele de cercetare: Brad Daly, Harko Kejzer, Heather Mallick, John Pittman, Cerys Matthews și Steven Abbott, Kio Stark și Eileen Storey, precum și alți câțiva necunoscuți, dar foarte apreciați finanțatori.

Fragmente din această carte au apărut întâi în *Granta*, *Aeon*, *The Junket*, *Guardian* și *New Statesman*. Le mulțumesc și redactorilor de acolo.

Cele mai calde mulțumiri merg, ca întotdeauna, către familia mea. Sora mea genială, Kitty Laing, care ajunsese la paginile astea mult înaintea mea; dragul meu tată, Peter Laing; mama mea, Denise Laing, care a citit totul încă de la început și fără al cărei sprijin nu m-aș fi descurcat.

La prețul de vânzare se adaugă 2%,
reprezentând valoarea timbrului literar.